
中国佛教百科
艺术
中国佛教
第四卷
百科
王志远 主编
華齡出版社


艺术
中国佛教百科
中国佛教
百科



艺术

第四卷

王志远 主编

華齡出版社

目录

佛教艺术概论



佛教表现艺术

佛教石窟艺术

CONTENTS





佛教书画艺术



CONTENTS



【历代佛教书画】


FOJIAO
YISHU GAILUN
佛教艺术概论



佛教艺术导源于印度工巧明业。自原始佛教至部派佛教时期，由于戒律中（沙弥十戒）有“远离观听歌舞”的明文规定，故未能建立艺术发展的基础，而仅限于佛足、金刚座、菩提树等的雕画，以为佛陀的象征。约至纪元前后，大乘佛教兴起时，雕刻、建筑、绘画、工艺等艺术活动始随印度都市工商业与部分进步派僧侣的革新精神而兴起，打破以往小乘时代不敢模拟佛像的观念，而普遍塑造佛像供养礼拜，佛教艺术乃藉造像而大兴。

印度佛教艺术可大别为兼具希腊、印度、大夏、安息等艺术素质的犍陀罗艺术与印度佛教艺术。至笈多王朝（302），以摩揭陀为中心，统一印度，印度本身的艺术乃与犍陀罗艺术先后依附于佛教而东传中国。至隋唐亡世，无论佛教义理或艺术均已与中国人性情精神相结合，并融入中国特有的情操与气度，使佛教艺术衍为纯中国的型态。

就佛教艺术发展的广大范围与源流而言，可略分为三大系统：一、小乘佛教艺术，其艺术主体系以根据初期佛教遗物崇拜为基础而发展起来的佛塔建筑，另于绘画雕刻方面则多以本生谭、譬喻故事为主题，直至后来佛像制作普及后仍持续此一倾向。此系统包括锡兰与东南亚等南传佛教诸国。二、以尊像的制作与崇拜为中心的大乘佛教艺术，源于印度，经中亚而开展至中国、日本。然于中亚与中国的初期，小乘佛教艺术的色彩甚浓。三、密教艺术，约始于七八世纪的印度，其中一流系经中国而传入日本，成为日本平安、镰仓时代的艺术主流；另一流系经尼泊尔传入西藏而展开喇嘛教特有的艺术风格，其后亦扩及蒙古、东北等地。

若纯粹就大小乘佛教艺术的特性而言，则小乘佛教艺术多指印度的初期艺术与锡兰等南传佛教诸国的艺术。而大乘佛教艺术则随大乘佛教各宗派思想的发展，而有净土宗艺术、法华经艺术、禅宗艺术、密教艺术等各具特色的宗派艺术产生。以密教艺术而言，最大特点在于其宗教仪礼与艺术密不可分的性质，如密教修法中的本尊像、诸尊图像等，实乃密教艺术最重要的主题。







◎犍陀罗风格佛坐像



◎犍陀罗风格佛说法像

印·度·佛·教·艺·术



佛教艺术的兴起，正值印度与波斯、希腊文化交流的孔雀王朝时代。为了弘扬佛法，阿育王诏令凿窟建塔。印度西北部的犍陀罗与北印度的秣菟罗曾是贵霜王朝时期的两大雕刻中心。此外，南印度阿默拉沃蒂与犍陀罗、秣菟罗鼎足而立，成为这一时期三大艺术中心。犍陀罗人汲取古埃及、希腊、罗马、波斯的雕刻手法，形成表现美的比例、和谐的几何形体和真实、焕发生命力的人体雕塑艺术；秣菟罗艺术更强调健壮、华丽、裸露的肉体美和力量感。而笈多时代则成为印度佛教艺术的黄金时代。

古印度早期佛教艺术

古印度孔雀王朝阿育王时代（公元前3世纪至公元元年前后）的佛教艺术，现在残存的遗迹有阿育王的摩崖石刻、石柱等，其中以“狮子柱头”最著名。柱头高7米，上部雕有四只狮子，狮下为一鼓，鼓边有浮雕之狮、马、象、牛四兽，神态生动，琢磨光滑，是世界艺术史上精品。当时还建有许多藏佛舍利的石塔，塔外围设雕有浮雕之石栏，现存的以北印度山琦塔较完整，包括三座塔及祠堂、僧院等，各塔门均刻有佛本生及佛传故事。另外还有著名的巴赫特塔。熏迦王朝（公元前187～75年）时，更将早期巴雅、贝德萨、巴赫特、山琦等地的佛教艺术发展到了更高的境界，主要表现于塔、寺及窟殿中。由于当时佛教徒认为佛陀是超越世俗的神，无法具体表现其容貌，所以代表佛的都没有具体的形象，一般以塔、菩提树、佛座、法轮、佛足迹、佛发及其他图像象征，从而形成此时期的艺术特色。



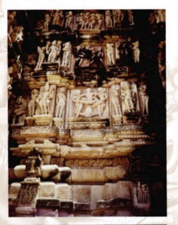
犍陀罗佛教艺术

又称“犍驮罗艺术”、“希腊佛教艺术”。以印度西北部犍陀罗（约今巴基斯坦西部）为中心而发展，即亚历山大侵入印度后至贵霜王朝灭亡，盛行于印度河与喀布尔河会合区域的佛教艺术。犍陀罗艺术内容大多以佛教题材为主，采用希腊艺术的表现方法，以印度传统艺术为核心，吸收希腊、波斯、大夏、罗马的风格。犍陀罗风格的建筑，以佛教的伽蓝、塔为主，式样以印度传统建筑为基准，佛塔沿袭中印度古覆钵形式，但是其柱头的风格受罗马、希腊艺术的影响很深，佛塔的塔身很高大。伽蓝则大致是呈方形的高墙，内有中庭，四周有房室并立，建材以石块为主。犍陀罗艺术的雕刻多是浮雕，背面削平，身体比例不够匀称。形式大都模仿希腊人，头发也是波状的，面貌亦不同于印度人，额头很高，尖鼻薄唇，人中很短，衣褶厚重。

犍陀罗风格佛立像

◎南传佛教造像

◎古印度佛教雕塑



古印度佛教遗址

秣菟罗佛教艺术

以古代中印度秣菟罗国为代表的佛教雕塑艺术。秣菟罗是中印度的古国，是佛陀时代印度十六大国之一，位于今朱木那河西南一带。340年，笈多王朝的沙姆陀罗笈多大力振兴佛教，使秣菟罗国成为印度佛教美术的一大中心地。秣菟罗佛教艺术吸收犍陀罗佛教艺术基础上，形成了新的艺术风格。所雕的佛像薄衣透体，衣纹细密而匀称。现存有阿育王所立的三塔、优波鞠多伽蓝、舍利子及猕猴塔等遗迹。

笈多艺术

印度佛教艺术中的一个派别。印度笈多王朝时代(320～600)被誉为印度古典主义美术的黄金时代。4世纪初，笈多王朝从比哈尔一带的古国摩揭陀崛起，几十年间征服了北印度全境，继孔雀王朝之后，建立了印度人统一的大帝国。笈多诸王大多信奉印度教，但并不排斥佛教、耆那教等异教。在这种宽容的宗教政策下，佛教艺术臻于鼎盛。

笈多佛教建筑继承和发展了印度早期王朝的窣堵波、支提、毗诃罗等传统形式，又创造了祠堂、高塔等新的形式。笈多时代的雕刻成就最为突出。笈多佛教雕刻，在继承贵霜时代的犍陀罗与马图拉雕刻传统的基础之上，创造了纯印度风格的笈多式佛像。并发展出了笈多式佛像的两种地方样式——马图拉式和萨尔那特式佛像。笈多式佛像灌注了一种宁静精神，足以引导我们远离物质世界的喧器。在笈多王朝时期，出现了伟大的阿旃陀壁画，此一壁画被认为是印度古典传统绘画的源泉。阿旃陀壁画多绘于5世纪中叶至6世纪前后。题材主要是本生经和佛传故事，形象地再现了笈多时代的宫廷、民间和宗教生活情景。这些壁画的风格，构图紧凑和谐而曲折多变；人物造型尤其是呈三屈势的女性体态优雅，眼神飞动，手势微妙；线条流丽，色彩鲜艳，具有立体感，这种凹凸晕染法是阿旃陀壁画的特技之一。笈多艺术在印度、东方和世界美术史上都占有十分重要的地位，不仅影响了南亚、东南亚、中亚诸国的佛像，而且比犍陀罗佛像更深地影响了中国的佛像。



笈多风格佛头像

密乘艺术

密教以本尊的修法作为重点，所以造像和绘画都按照仪轨的特殊规定来制作，这样对于佛像、法器、曼荼罗等方面的美术表现，就形成了密乘艺术特色。在密教中，胎藏、金刚两部的曼荼罗最足以表现密教的艺术特色。在佛像方面，密教艺术的造型特征在于色、形都有重要的意义。密教佛像因为受到印度教多神崇拜的影响，诸尊种类很多，一般属于超人类的造型。这类形象象征人类为达到即身成佛的境界，在现世修行中必须降伏诸魔，克服人类内外的障碍，而表现出力量和神秘的感觉。密教在绘画、雕刻方面，大都呈现神秘幽玄的气氛。

印度教三神之一湿婆

湿婆是印度教三大神之一。当一个时代结束时他毁灭世界并为新世界的再生做准备，吠陀时代湿婆的前身鲁陀罗，是红色的风暴和闪电之神。湿婆具有印度河之神的特点，他的力量，据说来自苦行的修炼，即来自瑜伽而非祭祀。这种力量提高了他要求作为众神的祭司的权利。湿婆在欢乐和悲伤时喜欢跳舞，也因此成为舞蹈之神。舞蹈象征着湿婆的荣耀和宇宙的永恒运动，运动是为了使宇宙不朽。但是在一个时代结束时，他通过跳坦达瓦之舞完成世界的毁灭并使之合并到世界精神之中。舞蹈姿态的湿婆被称为 Nataraja，是流传至今的古印度湿婆像中最多的一种。

佛教艺术概论 贰

佛·教·艺·术·分·类



佛教因为具有深奥的经教义理，以及悠久的历史文化，不仅丰富了传统艺术的内涵，甚至可以说佛教本身就是一块光彩夺目的艺术瑰宝。佛教艺术可以分为佛教造型艺术和佛教表现艺术两大门类，前者涵盖了绘画、雕塑、建筑以及工艺美术等；后者涵盖了念诵、仪轨、经忏、音乐、舞蹈、戏曲、戏剧等。



佛教表现艺术

佛教表现艺术对于受众具有主动的审美感召，涵盖了念诵、仪轨、经忏、音乐、舞蹈、戏曲、戏剧等。它的特点包括：

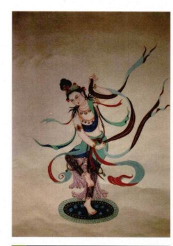
一、要求对于宗教精神、宗教思想、宗教理念，能够以肢体动作和声音以及与人之内心相协的外在情景来表现，而这些动作和声音以及外在情景使受众不仅愉悦，而且产生超越世俗的崇高感。



印度舞蹈之神湿婆

二、要求调度一切可能的手段和物质材料作为宗教精神、宗教思想、宗教理念的表现依托。既不要求绝对的繁复，又不确认彻底的简捷，最高的尺度是要具备智慧的闪光，从而达到对受众的震撼，实现对彼岸实相的把握。在这方面，禅宗具有突出的表现，从开宗立派的传说"拈花微笑"，到弘扬宗义的"舍指求月"，一脉相承地运用着这种超越简单行为的表现艺术。

三、要求宗教精神、宗教思想、宗教理念从呆板的文字说教外化为鲜明生动的世俗情景，让受众通过情景的感染而深入体悟到宗教精神、宗教思想、宗教理念的内核，达到一种设定的境界，即所表现的情景愈是真实，愈是证明现实的所谓真实正是实际上并不真实的情景。同时体悟到因果业报是贯穿一切的不可违逆的力量。表现虚幻的意识，在早期佛典记载中有突出的范例，而传入中国后，在佛教表现艺术的演进过程中，在戏剧，特别是根据佛教文学作品改编的戏剧中，则呈现出更精彩更曲折更生动更真实的表演，其效果则更加强了受众的虚幻意识。



罗敦煌壁画中表现的佛教舞蹈

佛教舞蹈艺术

印度的舞蹈在佛陀时代已经十分普遍，虽然佛教教团禁止僧侣举行歌舞音乐或观听，但是对在家佛教信徒则没有限制。不过在印度，舞蹈的传统主要以印度教寺院为中心而发展，没有独立的佛教舞蹈。佛教传入中国之后，舞蹈常被用为佛教仪式、供养、布教的工具，从而发展为一套独特的佛教舞蹈。在藏传佛教中，有专门用于祭礼的舞蹈，俗称"跳鬼"，也用在祈病延寿之时。在行祭仪的时候，舞蹈者头戴鬼、兽等面具，身穿华丽的



◎飞天圆镜

服饰，舞姿优美，有供养舞、地镇舞、拂恶鬼舞等。传说西藏的佛教舞蹈起源于9世纪，当时西藏的朗达玛灭佛，大肆毁寺杀僧，喇嘛吉祥金刚佯装以奇妙的舞蹈献王，边舞边行，最后将其射杀。朗达玛死后变为精灵，常出入寺中作祟，所以后世多行此舞以驱赶恶灵，久而久之，成为藏传佛教特殊的祭仪之一。

佛教音乐艺术

指佛教发展过程中，由各地区或各民族佛教徒所发展出来的音乐艺术。释迦牟尼在世时，严格禁止佛弟子接触歌舞乐曲，但是鼓励弟子们将经典中特定的文句加上曲调唱诵，其时已经产生了具有梵呗形式的“伽陀”。著名的梵呗吟唱者是跋提、善和等人。至佛灭后四五百年的大乘佛教时代，佛教音乐开始吸收世俗音乐，作为佛法修行的一种手段，佛教音乐得到了极大的发展，其后随着佛教的没落而渐趋衰微。佛教音乐随着佛法的传播，逐渐传入东南亚、中亚和中国，在各地区得到进一步的发展。在中国，从佛教初传至三国时代，流行于中国的佛教音乐多是印度及西域音乐，为了便于弘法，佛教徒于是改创中国化的佛曲。在唐代，佛曲大盛，庙会成为了艺术表演的场所，寺院则成为保存与传习佛教音乐的中心，此时佛教音乐乃处于巅峰状态。宋元以后，佛教音乐由于市民阶层的出现而日趋通俗化，并影响中国的说唱音乐及器乐演奏的发展。明清之际，更深入民间，促进民间音乐的繁荣。在西藏，佛教的仪礼音乐始于公元8至9世纪，以经文及赞歌的诵唱为主。



舞姿蹁跹的飞天

中国佛教音乐艺术

中国佛教在佛事仪式上使用的宗教音乐艺术。佛教音乐源于印度。佛教认为音乐有“供养”、“颂佛”的作用，佛教传入中国后，许多高僧在译经的同时，也将印度、西域的佛教音乐传入中国内地，当时称“梵呗”。但由于汉、梵语音不同，印度佛教音乐的曲调难以在中国流传。为了弘扬佛法，于是用中国的曲调配唱汉译经文，相传最早进行这方面尝试的是三国魏曹植。魏晋时已出现了与印度佛教音乐不同的由中国人创制的佛教音乐。南北朝时期随着佛教的传播，佛教音乐在民间流传，出现了许多擅长佛教音乐的高僧，在各地还逐步形成了各自的地方特色。唐代是中国佛教音乐的鼎盛时期，在吸收、融合民间音乐和古乐的基础上，创作、演唱、演奏均已达到较高水平。唐代佛曲曲目很多，还出现了以说唱形式弘扬佛法的俗讲。宋元明清诸代对佛教音乐进行了进一步的加工整理。近代佛教音乐继承了明清的传统。佛教音乐主要用于各种佛事仪式，形式有声乐、器乐等多种，声乐曲调有赞、偈、咒、白等主要格式；器乐主要演奏曲牌，各地各寺不尽相同。在早晚课诵、祝圣等宗教仪式中，各著名寺院演奏时一般都只使用被称为法器的磬、引磬、木鱼、铛、钟鼓等打击乐器。在其他佛事仪式上，特别是在民间应赴的佛事仪式上，各地使用的乐器各有地方特色，不完全相同，除打击乐器外还有采用吹管乐器和丝弦乐器的。



手持乐器的飞天

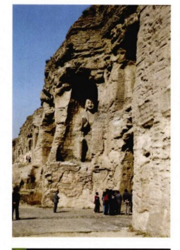
龙门石窟被盗毁文物知多少

作为中国现存规模最大的皇家石雕，龙门石窟自开凿以来，被盗被毁的文物知多少？据龙门石窟研究院负责人说，20世纪初，西方考古学者开始关注和研究龙门、云冈等中国石雕，他们出版书籍，对龙门石刻造像的精美大加赞扬。同时也引发了国内外不法奸商对龙门石刻的觊觎和大肆盗窃。据《龙门石窟破坏残迹调查》中的统计，核查出破坏最严重的96个窟龛，盗走佛、菩萨等主像262尊，毁坏造像1 063尊，龛楣8处，佛雕说法图10幅，礼佛供养人16幅，碑刻题记15品，另有香炉、佛塔、兽头、金翅鸟18个等。这一报告大体勾勒了龙门石窟被盗凿总数的70%。

佛教造型艺术

佛教造型艺术的成果基本以静止的形态出现，需要受众具备主观的审美要求。它涵盖了绘画、雕塑、建筑以及工艺美术等多方面。中国佛教艺术历经千余年，历代佛教造型的艺术家们，创造出大量的佛教艺术珍品，庄严肃穆的大佛，妙相华贵的菩萨，朴实睿智的罗汉，威猛英武的天王，婀娜多姿的飞天……佛教的造型不仅能够形象地反映各时代佛教的发展状况，同时，也为研究历史上的建筑、雕塑、绘画、音乐、文学，乃至历朝的社会风貌、日常生活和生产活动等提供了具体真实的资料。

佛教石窟艺术



中国三大石窟之一的龙门石窟



笈多王朝佛头像

佛教石窟又称石窟寺院、石室、窟寺、窟院、窟殿。就是将山的岩质断崖凿成洞窟，并安置佛像以作为寺院。石窟的开凿起源较早，在公元前一二世纪的古代印度就已经出现了。中国最早开凿石窟，大约在前秦建元二年（366），由沙门乐僔在敦煌鸣沙山开凿，一直到15世纪，历时一千多年而不衰，中国的石窟主要分布在中国西部、北部，规模都很宏大；其中敦煌石窟以壁画名闻中外，云冈、龙门则以石刻著称于世。江苏、浙江等地也有规模较小的石窟。另外，阿富汗、斯里兰卡、朝鲜等国也有石窟。

佛教雕刻艺术

据《增一阿含经》的记载：释尊在世时，曾上忉利天为摩耶夫人说法时，虔诚的信徒优填王与波斯匿王，各以牛头旃檀木和紫磨金雕刻两尊佛像，相传这是佛教雕塑的开始。

佛陀入灭后印度孔雀王朝阿育王时期出现大批佛教雕塑艺术品。阿育王受佛法的感召，以佛法治国，在全国各地建立大量的宝塔、寺院、石窟、石柱、法敕等。这些文物在近几年陆续出土后，除了本身的艺术价值外，对佛教历史、经典的考据，都有相当大的贡献。印度贵霜王朝时期，迦腻色迦王笃信佛法，效法阿育王，在犍陀罗地区大量兴建寺塔，雕塑佛像。该地区长期与希腊文化相互影响，雕刻作品呈现浓厚的希腊风格，被视为印度与希腊美学协调的结合，称为“犍陀罗艺术”。同一时期还有“秣菟罗艺术”，主要集中在印度中部的秣菟罗地区，虽受犍陀罗艺术的影响，但仍保留更多印度的本土风格。犍陀罗艺术的佛像沉静内敛，秣菟罗艺术的佛像稳健有力。到了密教时代，更增加了许多异型尊像。此等尊像原则上依类别的不同，而呈现各种形态。如佛陀是根据释迦形象的如来形，菩萨是模仿世俗贵人之姿的菩萨形，剃发的佛弟子及僧众作僧形（比丘形），明王及天部的一部分作忿怒形。随着佛教的东传，东亚各国也制作、崇拜具有本国色彩的尊像。但所制作的尊像的形貌，仍保存着印度的风格。造像在印度兴起于贵霜时代后期，到五六世纪的笈多时代达到顶峰。八九世纪以后，因为密教诸尊的出现，在造型上已经有衰退之势，到12世纪



◎龙门石窟菩萨像



◎龙门石窟金刚力士像

最终消失。现存作品大部分为石雕，在犍陀罗、阿富汗等地也盛行金属（铜）像及泥塑雕像。在中国，造像活动比印度更盛，最早可远溯至2世纪，造像主要是大乘诸尊像。北魏与唐代前期是中国造像史上的两大巅峰。现存作品多为石像、金属像、塑像及干漆像，木造像比较罕见。到宋代，佛像雕刻渐趋衰微。

赵州陀罗尼经幢

佛教经幢艺术

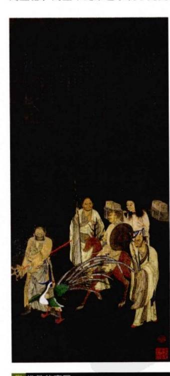
经幢艺术是中国古代宗教石刻的一种。创于初唐，盛行于唐宋时期，以后转衰，但到明清时仍有雕造。经幢一般可以分为幢座、幢身、幢顶3部分，都是分别雕刻，雕好后再累建成整体的。幢座多是覆莲状，下设须弥座。幢身呈柱状，多作八面体，上雕经文或佛像等，有的幢身又分为若干段，上面的柱径小于下面的柱径，中间用大于柱身的宝盖相隔。盖上一般刻着仿真丝织品的垂幔、飘带、花绳等图案。幢顶一般刻成仿木构建筑的攒尖顶，顶端托有宝珠。幢体上所刻佛经，主要是《佛顶尊胜陀罗尼经》，也有少数刻《心经》、《楞严经》等。有极少数刻《道德经》的是道教石幢。刻经所用文字一般是汉字，个别的有用少数民族文字的，如河北保定就有刻西夏文的石幢。石幢的雕刻细致，造型优美，是珍贵的古代石雕艺术品。

佛教石经雕刻艺术

石经是指镂刻在岩石表面的经文。又作“石刻经、石刻、石藏”。现存佛教石经中，年代以北齐为最古，规模则以北京房山石经为最大。石经有壁面刻、摩崖刻、碑板刻或幢柱刻等不同之形式。刻于壁面上者，称为“壁面刻”。刻于摩崖上的称为“摩崖刻”。刻于碑板上的称为“碑板刻”。石板刻则多刻于石板的两面而收藏于石室。

佛教壁画艺术

在古印度，一般用壁画来庄严佛堂，现存的北印度古代佛教寺院的雕像、建筑物、遗址中，有部分壁画的薄彩痕迹。中国的佛教壁画，最早可推及汉代，当时佛教传入，塑像及壁画随之发展。大致来说，南方以寺庙壁画发展为主，北方则多石窟造像。南方佛画的先导是晋代的戴逵、戴颙父子，他们增损塑像，使之和中国艺术的比例尺度相符合，以达到光颜圆满的境界。南北朝时期，佛教壁画发展迅速，当时有“张家样”、“曹家样”的说法，说明了人物画在佛画表现中各种类型的演变。梁朝张僧繇开创的“没骨法”，就是受了佛画影响发展而成的，初唐的阎立德、阎立本兄弟也承袭了此类



佛教故事图

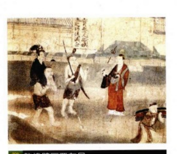




◎二十一度母唐卡　◎御制红棒二臂大黑天唐卡



敦煌壁画恶友品



敦煌壁画恶友品

衣纹的染法。唐代开元年间，出现了百代画圣吴道子，由于笔法强劲，气势壮阔，以笔奋扫，衣裾飞舞飘动，世人称为“吴带当风”。从五代到宋代，壁画受绘画发展的影响，佛教的内容逐渐衰退。明清以降，寺院中已经很少大家的作品了。



木版画佛教人物

木版佛画

中国版画历史悠久。随着唐代佛教的兴盛，刻版印刷术的发明和木雕艺术的发达，木版画成为中国版画的主流，至八九世纪首先为佛教画所应用，这就是木版佛画。

国内现存的印刷品，以佛教经像较多，而且大都刻工精细。7世纪中叶，唐玄奘法师曾纸印普贤菩萨像，布施四方，这对于弘扬佛教有很重要作用。现存世界上最早的木刻印书，就是敦煌发现的唐咸通九年(868)王氏出资雕印的卷子本《金刚经》，现存伦敦英国图书馆，首页扉画释迦佛说法图，刀法遒美，神情庄严。

宋代由政府组织雕造大藏经后，佛经扉画大多为精美之作。山西应县佛宫寺释迦塔，还曾发现单独的木版印制佛说法图。宋元以后到明清，凡刻印佛经的，几乎没有不附佛画插图的。木版佛画主要用于弘法传教，所以雕刻精细，构图严谨，内容亲切，法相庄严。

唐卡

又译“汤卡”，西藏特有的美术形式之一，指裱褙为卷轴式的佛画。唐卡的原义是“卷起来”，卷轴画就称为“唐卡”，即在强调其上卷的形式。因为唐卡的收存有一定的规则，需由下向上卷成一束，反之，则是不敬且亵渎神圣。唐卡的绘制始于七八世纪，盛行于12世纪，据说是源于印度说书人讲故事时悬挂的挂图。其题材主要有画传（如佛传、祖师传、大法师传）、肖像画（如释迦牟尼像、藏王像、历代法王像）、偶像画（如度母像、天王像、金刚像）、史话（有文成公主进藏、达赖五世觐见顺治皇帝等）、民俗画（有百戏、乐舞、祭祀等）、建筑画（如大昭寺全图、修建萨迦寺图）、宗教活动（有



药师佛唐卡

◎大般涅槃经

兜沙经

跳神、法会、说法等）、器物类（有法器、佛具、乐器等）、动物画等。大体而言，唐卡具有三种不同的目的及用途，第一种是修行用的唐卡，其主要作为喇嘛观想及礼拜之用；第二种是庄严用的唐卡，由在家信徒自行绘制，或请画师描绘，然后献给寺院庄严佛堂，以获取功德；第三种是弘法用的唐卡，即在大市集或寺院的前面，如将绘有莲花生大士生涯或阿弥陀佛净土的唐卡，展现在村人及巡礼者的面前，并由喇嘛僧或俗人以歌唱或朗读故事的形式教化民众。唐卡最常见的尺幅是条幅形，底边留有很大的空白，尺寸一般是长75厘米，宽50厘米，除条幅形唐卡外，还有横幅形唐卡。根据制作唐卡所用材料，可以将唐卡分为两大类：用丝绢制成的唐卡叫做“国唐”，用颜料绘制的唐卡叫“止唐”。

佛教书法艺术

书法是中国传统书写方式之一，当佛教与书法艺术结合之后，便产生了佛教书法艺术。佛教最初传入中国，由于印刷术尚未昌明，佛经的弘布流通只得靠纸墨抄缮，于是在写经、抄经等需要下，佛教即与中国书法结下不解之缘。佛教与书法的结合，自然丰富了书法创作的题材；同时，佛教的思想亦影响书法的意境。历代书法家受佛法影响，又学有所成者，不胜枚举。其中，宋朝米芾、黄庭坚、苏轼等三大文豪，就是因与禅师常相酬往，因此书法中禅趣横生。如米芾依守一禅师听杭州辩才法师讲其隐居的圆盖而方址的“方圆庵”，于是以方圆概括宇宙万有，以“无所住而住焉”、“无所观而观之”为文，而书就完成《龙井方圆庵记》，将方圆之理和书法相结合。黄庭坚书“山雨溪云散墨痕，松风清坐息尘根，笔端悟得真三昧，便是如来不二门”，便从佛法与书法中体悟如来的不二法门。他还曾用行草书写过寒山子的诗：“我见黄河水，凡经几度清。水流如激箭，人生若浮萍。痴属根本业，爱为烦恼坑。轮回几许劫，不解了无名。”苏东坡的《洞庭春色赋》“悟此世之泡幻，藏千里于一班，举枣叶之有余，纳芥子其何艰”，发人深省。明朝董其昌以行草书苏东坡帖“假借四大以为身，心本无生因境有。前境若无心亦无，罪福如幻起亦灭”，将佛法蕴涵于书法之中。

妙法莲华经


FOJIAO
BIAOXIAN YISHU
佛教表现艺术



宗教艺术可以分为宗教造型艺术和宗教表现艺术两大门类，前者的成果基本以静止的形态出现，需要受众具备主观的审美要求，涵盖了绘画、雕塑、建筑以及工艺美术等；后者的成果基本以运动的形态出现，对于受众具有主动的审美感召，涵盖了念诵、仪轨、经忏、音乐、舞蹈、戏曲、戏剧等。佛教表现艺术的最主要的特征，在于动态，在于主动。除了这一鲜明特征之外，直接限定于佛教表现艺术，还应该具有一系列作为艺术而必须具备的内涵。

第一，佛教表现艺术要求对于宗教精神、宗教思想、宗教理念，能够以肢体动作和声音以及与人之内心相协的外在情景来表现，而这些动作和声音以及外在情景使受众不仅愉悦，而且产生超越世俗的崇高感。第二、佛教表现艺术要求调度一切可能的手段和物质材料作为宗教精神、宗教思想、宗教理念的表现依托。既不要求绝对的繁复，又不确认彻底的简捷，最高的尺度是要具备智慧的闪光，从而达到对受众的震撼，实现对彼岸实相的把握。在这方面，禅宗具有突出的表现，从开宗立派的传说“拈花微笑”，到弘扬宗义的“舍指求月”，一脉相承地运用着这种超越简单行为的表现艺术。第三、佛教表现艺术要求宗教精神、宗教思想、宗教理念从呆板的文字说教外化为鲜明生动的世俗情景，让受众通过情景的感染而深入体悟到宗教精神、宗教思想、宗教理念的内核，达到一种设定的境界，即所表现的情景愈是真实，愈是证明现实的所谓真实正是实际上并不真实的情景。同时体悟到因果业报是贯穿一切的不可违逆的力量。表现虚幻的意识，在早期佛典记载中有突出的范例，而传入中国后，在佛教表现艺术的演进过程中，在戏剧，特别是根据佛教文学作品改编的戏剧中，则呈现出更精彩更曲折更生动更真实的表演，其效果则更加强了受众的虚幻意识。一部佛教表现艺术的历史，就是在佛教发展全过程中不断涌现、不断翻新、不断变化的各种场面、各种情景、各种情节。纵观佛教历史，从场面到情景，从情景到情节，佛教表现艺术的内涵呈阶段性拓展，前者为后者铺垫，后者将前者含摄，虽然互相影响，同时互相独立，逐渐形成接近金字塔状的三段三层结构，这种佛教表现艺术金字塔，是一是三，非一非三，即一即三。



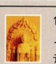


◎铜佛说法龛



佛教表现艺术 壹

佛·教·音·乐·及·说·唱·艺·术



佛教的推广和普及，除了佛经的翻译刊刻外，也采用了各种各样的弘化方法。例如：经文的朗诵、梵呗的歌唱、变文俗讲等。这些形式都与佛教音乐相关。后来，佛教渐渐发展并流行一种应用梵呗歌调来宣讲佛法的“说唱艺术”，吸引许多民众前往聆听。佛教音乐及说唱艺术在宣扬佛法中占有极其重要的价值，并衍生出许多音乐形式和地域音乐。



智化寺佛乐

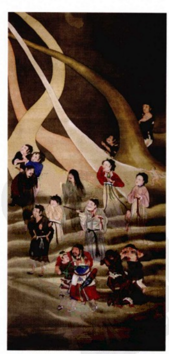
佛曲

以乐曲旋律配以佛经偈颂谱成的歌曲；或者描述佛教精神的乐曲。佛曲在隋、唐即有，如唐乐府有《普光佛曲》、《日光明佛曲》等八曲，入婆陀调；《释迦文佛曲》、《妙华佛曲》等九曲，入乞食调；《大妙至极曲》、《解曲》，入越调；《摩尼佛曲》，入双调；《苏蜜七具佛曲》、《日腾光佛曲》，入商调；《邪勒佛曲》，入微调；《婆罗树佛曲》等四曲，入羽调；《迁星佛曲》，入般涉调；《提梵》，入移风调。敦煌杂曲中尚存有部分佛曲作品。以后，宋元明清各代都有发展。

佛教声乐

佛教声乐可分为梵呗、偈、礼忏歌曲、诵经音乐。

一、梵呗：指一切梵音歌唱，主要有赞、祝延等。其中赞用于赞颂佛、法、僧三宝，体裁分大赞、小赞。大赞有八句和十句之分，小赞是只有一种体裁的曲调，叫“六句赞”。而祝延（“祝延”本为吉庆辞语，意思是消灾吉祥、祝福延寿，后来以此命为梵呗名称）仅有四首词曲，世称“四大祝延”，即《唵嘛呢叭咪吽》《唵捺摩巴葛瓦帝》、《唵阿穆伽》、《皇帝万岁万万岁》。二、偈：一般四句或八句（也有更多句数的），每句字数相等。有四、五、六、七、八、九言，常用偈的言数一般为四、五、六、七言，类似中国古体诗。偈是佛事中重要的唱诵体裁，其作用是对前面唱念内容的进一步阐发、补充和总结。按题材分有赞佛偈、发愿偈、警众偈、回向偈等。三、礼忏唱诵：即礼拜忏悔中的唱诵，主要用于圣诞祝仪、课诵普佛、忏法等佛事，最常见的有：《拜愿》和《三皈依》。四、诵经：指唱诵经文、密咒的曲调。其中密咒有《华严字母》、《普庵咒》和《音乐咒》等。



佛教故事立轴



©佛教故事图四屏



©白玉雕观音山子

佛教器乐

传统佛教器乐有南北流之分，各有不同特点。首先是乐器编制，北方的编制主要有鼓吹三大件笙、管、笛，以及云锣、鼓、铪子、木鱼、铛、铙、钹；南方编制在北方的基础上加箫、琵琶、弦子、胡琴。因此，北方称“吹打”或“鼓吹”，南方称“丝竹”。近代以来，较著名的寺院器乐有五台山的“鼓房”吹打乐和北京的寺院管乐，江南的“十番鼓”和“十番锣鼓”等。

法事音乐

又称为“庙堂音乐”，即是用于佛教道场的课诵、念经、水陆法会、盂兰盆会、瑜伽施食焰口、道场忏法等佛事仪典的音乐。道场音乐渊源古远，代代流传，不容更易，具有某种神圣性。使用场合与传授方式的特殊性，使其保存一些唐宋佛曲乐制的历史原貌。这些曲调大都是采用唐宋的燕乐风格或元代曲调编成的，其中包括词谱、曲谱、南北曲、佛曲、俗曲，并有不少民间失传的曲谱。道场音乐从风格来说，有南北之分，并形成了以北五台、南峨眉为代表的两大流派。北方五台音乐又分东西两路，东路以河北涿鹿、宣化、蔚县、北京、天津及东三省为代表，以演奏铙钹著称；西路以山西宁武、五寨、大同、偏关、河曲、天镇、阳高等地为代表，以曲调华丽见长。法事音乐，一般有赞、偈、白、真言、佛号和鼓钹六种形式。

佛殿乐

佛殿乐是一种古老的艺术形式，随着历史的演变，逐渐形成了严格的、程式化的佛殿乐曲目，具有专门的乐队和训练有素的专职演奏员。这种音乐是是配合寺院内礼仪活动而产生的，又仅限于为寺院活佛起居、迎送、在佛殿举行盛大佛事活动时演奏，所以叫做佛殿乐。其旋律优美舒缓，典雅肃穆，具有浓郁的宗教风格。那些形制各异、音色不同的演奏配合宗教仪典，既宣染庆典气氛，又给人以美的享受。藏传佛教的各寺院，都有自己的佛殿乐。佛殿乐的最初演奏，仅以唢呐为主，后来乐器的种类也有增加和调整，一般分为



多佛立像



丁云鹏癞僧

吹管乐器、弹拨乐器、拉弦乐器、打击乐器。由于藏族乐谱的发明和乐队乐器种类的增加与调整，使佛殿乐的演奏形式，开始由分工的演奏形式所取代。

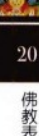
南北朝佛教音乐

公元前后，印度的佛教音乐随佛教传入中国内地，当时称为“梵呗”。因汉、梵语音不同，曲调难以通用和接受，为了便于弘扬佛法，为广大信徒所接受，遂“改梵为秦”，用中国的





©念佛放生







齐比丘僧道略造像

音调来配唱汉译经文。于是魏晋间出现了与印度佛教音乐相异的形式，即由中国人创制的佛教音乐。南北朝时，随着佛教的传播，民间吟唱赞偈甚为流行。佛教中涌现了一些有民族文化和艺术修养的僧人，《高僧传》和《续高僧传》等书中都记载了南北朝时期许多擅长佛教音乐的高僧。据传，他们皆“尤善唱导，出语成章”，“声韵锤铃”，“唱说之功，独步当世”。梁武帝萧衍积极倡导佛教音乐，他还开创了童声演唱佛曲的“法乐童子伎”，让“童子倚歌梵呗”，又多次举办“无遮大会”，为中国佛教音乐创作、传播，提供了有利的场所和条件。这一时期，各地佛教音乐在创作中，又因方言、地方音乐和风俗习惯的不同而风格各异。“东川诸梵声唱尤多，其中高者，则新声助哀般遮屈势之类也”，“吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚唯以纤婉为工”，“江淮之境，偏饶此玩，雕饰文绮，糅以声华”，“秦壤雍冀，音词雄远”。南北朝时代佛乐创作丰富多彩，信众欢迎，加上帝王倡导，这就为佛教音乐的中国化奠定了基础。

龟兹乐

东晋太元十年（385），前秦大将吕光破龟兹后，携带大批龟兹乐舞艺人东归。东来的龟兹乐在此兼收并蓄，融汇中原音乐及其他少数民族音乐，逐渐发展形成龟兹乐的变声西凉乐。后凉时称之为“秦汉伎”，到北魏、北周时称“国伎”。北魏太延五年（439），拓跋焘平定河西，龟兹乐进一步向东传播。同时，龟兹还不断向北魏“遣使朝献”，其内容之一就是乐舞艺伎，使龟兹乐影响日益扩大，与中原艺术相互影响、渗透、交融。永熙年间(532～534)北魏制定宫廷“雅乐”时，采用以龟兹乐为主要代表的西域音乐与中原旧有音乐相混合的“戎华兼采”的乐曲，以后这种乐曲又称作“洛阳旧乐”。随着北魏的分裂，北齐、北周的相继建立，龟兹乐的地位又有所上升。在北周，龟兹乐为国伎。隋朝（581）建立后，龟兹乐仍不断涌入中原，《隋书》载：“至隋，有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部。”“西国龟兹”指阿史那公主于568年带到中原的龟兹乐。“齐朝龟兹”是指北齐时盛行过的龟兹乐、“土龟兹”是杨坚建隋后从西域吸收更具西域特色的龟兹乐。这三种龟兹乐带有不同的艺术风格，它们的并存，使隋朝音乐“妙绝弦管，新声奇变”。上至宫廷下至平民都喜好龟兹乐。隋开皇初(585左右)，颁新律，置七部乐，“龟兹伎”为其中一乐。大业中，“龟兹乐”又为九部乐之一。



青花三僧图瓷板

唐代佛教音乐

唐代，西域音乐广泛传入中原地区，唐太宗在宫廷欢宴百僚时，经常演奏《燕乐》、《清乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》等十部乐。中国佛教音乐在创作和演唱、演奏上均达到很高水平，进入了鼎盛时期。庙会在唐代已成为艺术表演场所，寺院成为保存和传习佛教音乐的中心，僧人中演唱、演奏大师辈出。唐代佛曲



◎菩萨立像



◎青玉高僧参禅山子

名目甚多。根据对敦煌卷子中的500余首曲名进行考证，其中佛曲有：《婆罗门》、《悉昙颂》、《佛说楞伽经禅门悉昙章》、《好住娘》、《散花乐》、《归去来》、《太子五更转》、《十二时》、《百岁篇》等281首。唐代佛教音乐还吸收和融合了民间音乐和古乐，如佛曲《五更转》、《十二时》、《百岁篇》、《好住娘》等。在历经了600余年发展、变化，经过汉族多代僧人的努力创造，中国佛教音乐在唐代进入了辉煌灿烂时期。

十部乐

中国唐代宫廷宴乐，主要用于朝会大典。隋代开皇初(约581～585)制七部乐：《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺乐》、《安国伎》、《龟兹乐》、《文康伎》(即《礼毕》)。隋大业中(605～608)，增《康国伎》、《疏勒伎》成九部乐，并将《清商》列为首部，改《国伎》为《西凉伎》。唐初，继承隋《九部乐》，乐制舞制依旧。贞观十一年(637)废《礼毕》。贞观十四年(640)将唐代创作歌颂唐朝兴盛的《燕乐》列为第一部。贞观十六年唐太宗宴百寮，加奏《高昌伎》，始成十部乐。其中《天竺乐》、《西凉乐》、《龟兹乐》等西域音乐和佛教音乐均有密切的关系，也是当时中原最流行的音乐。



铁合掌僧人

梵呗

梵，是印度语“清净”的意思。呗是印度语“呗匿”的略称，义为赞颂或歌咏。中国的梵呗音乐，模仿印度的曲调创为新声，用汉语来歌唱。自佛教传入至三国时，来自印度、西域的一些高僧在汉地传播、翻译佛经的同时，也带来了印度、西域的佛教音乐。月氏人支谦据《无量寿经》、《中本起经》制成《菩萨连句梵呗》三契；康僧会亦曾制此曲，又传《泥洹呗声》。此外，作“胡呗三契、梵响凌云”的帛尸黎密多罗也是西域人。这些梵呗，都是西域风格的佛曲。中国化佛曲的创始者应该是三国陈思王曹植。相传，曹植“尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀惋”，“乃摹其音，写为梵呗”，曹植的改梵为汉，就是在梵音的基础上有所创作，这种“鱼山呗”已经出现了与印度佛曲相异的形式，代表了佛曲华化的趋势。



僧欣造像条幅

鱼山梵呗

据传，产生于魏明帝太和四年(230)，俗称“鱼梵、鱼呗”。曹植于太和三年被封为东阿王，相传他游览境内的鱼山时，听到岩洞内有梵音的歌唱，便拟写音调。后人因曲调产生于鱼山，故称之为“鱼山梵呗”。《高僧传》记载说：“陈思王曹植，深爱声律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗，传声则三千有余，在契则四十有二。”其中四十二契，便是四十二个曲调联奏。这种“鱼山梵呗”体现了佛曲中国化的特点。


◎五彩苏菩礼佛卧足杯


◎智化寺佛乐

赞菩萨连句梵呗

简称“连句梵呗”，后汉支谦作。


重彩佛教人物镜心

“连句梵呗”制作时间与“鱼山梵呗”时间相近。支谦从黄武元年（222）开始，到建兴二年（253）的30年间主要从事译经活动。在此期间，根据《无量寿经》和《中本起经》的内容，制作了“赞菩萨连句梵呗”三契，流行于江南一带。支谦的这一创作对梵呗艺术的发展有很大的影响。

泥洹梵呗

是由康居国康僧会在吴都建康传授的梵呗，因为内容出自《泥洹经》而得名。康僧会于吴赤乌十年（247）至建兴（建康），主要从事译经工作。根据《高僧传》记载：泥洹梵呗“清靡哀亮，一代模式。”

高声梵呗

西晋末年西域僧帛尸梨密多罗所传授的梵呗。据说帛尸梨密多罗“曾作胡呗三契，梵音凌云，次诵咒数千言，声音高畅，颜容不改，既而挥涕收泪，神气自若。又授弟子觅历高声梵呗于今。”觅历于是遂成为当时江南梵呗高僧。“高声梵呗”的名称既不标志内容和题材，又不标志体裁和形式，而表示这种梵呗的声腔特点。

云何呗

密教所用梵呗之一。即在四句一偈之首，加上“云何”二字，附音调而讽咏，称为“云何呗”。

后呗

佛教赞呗之一，与“始段呗”、“中呗”相对称。是法会结束之前所唱的梵呗，其音为高低屈曲的声调。唱颂后呗的风俗，在唐代的佛教仪式上极其盛行，例如法华忏法之后，一定要颂后呗。

转读

转读，或称咏经、唱经，指讲经时抑扬其声，咏诵经文。梁慧皎《高僧传·经师论》谓：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。”可见转读是随佛经传入，改梵为汉适应汉语声韵特点而产生的一种读经方法。到了唐代，转读经师吸收民间声腔，趋附时好，专以取悦俗众为务，转读遂向大众娱乐的方向发展。同时，讲经中的另一种方式唱导，也有了相当的发展。

唱导

所谓“唱导”，是用歌唱事缘、杂引譬喻来宣唱法理、开导众心。这种做法魏晋时已很盛行，但尚无一定规矩，一直到庐山慧远才开创了以音乐为舟楫、广弘佛法的途径。东晋创立的唱导制度，为后世佛教音乐的目的、内容、形式、场合的规范奠定了基础。从唱导的内容与效果看，《高僧传》中有一段描述：“谈无常



◎翡翠雕十八罗汉山子

敦煌变文

变文是唐代通俗文学形式之一，又省称"变"。它是在佛教"唱导"的影响下，继承汉魏六朝乐府诗、志怪小说、杂赋等文学传统基础上逐渐发展成熟的一种文体。敦煌变文最多的是讲佛经故事，如叙述目莲救母的《目莲变》，文殊向维摩诘居士问病的《维摩变》，舍利佛降六师外道的《降魔变》等。以历史故事为题材的，有《伍子胥变文》、《捉季布变文》、《李陵变文》等。属于民间传说的，如《韩朋赋》、《秋胡变文》、《孟姜女变文》、《董永变文》等。此外，还保存了少数反映当时社会现实的变文，如《张义潮变文》、《张淮深变文》等。

则令心形战栗，语地狱则布泪交零，徵昔因则如见往业，覆当果则已示来报，谈怡乐则情抱畅悦，叙哀戚则洒泪含酸。于是阖众倾心，举堂恻怆，五体输席，碎首陈哀，各各弹指，人人唱佛"。唱导的主要目的是为了弘扬佛教、宣传法理，但枯燥的义理宣说较难吸引听众，因此，不得不在艺术上加以渲染夸张，自然取得较好的效果。

俗讲

俗讲是唐代佛教寺院里的一种通俗讲唱。早在六朝时代，就有使用民间文艺形式的"转读"与"唱导"。到了唐代，俗讲得到了很大发展。当时仅长安一地，就有资圣寺、保寿寺、菩提寺、景公寺、惠日寺、崇福寺等十几个寺院设有俗讲。俗讲的主讲人叫法师。开讲时，他登上高座先作"梵音"，后念几声"菩萨"，再说"押座文"，然后解释经文的题目，叫做"开经"。开经以后，讲唱经文的正文。讲唱毕，念佛赞，发愿结束。他们讲唱的正文，也就是以佛经故事为主的"变文"。这些变文除了讲说以外，大都含有歌唱，变文的唱腔是俗讲音乐的主要组成部分。此外，俗讲音乐还有"唱释题目"、"梵音"、"念菩萨"、"念佛赞"等等。

智化寺音乐

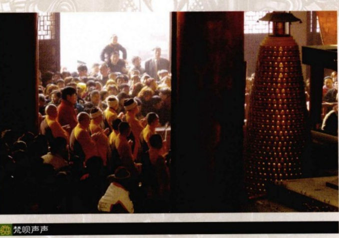
智化寺音乐属于汉传佛教寺院音乐，是中国现存古老音乐之一。智化寺位于北京，建于明正统八年(1443)，寺中演奏佛乐者名为艺僧。智化寺音乐演奏的曲目，主要来源于第15代传人永干于清康熙三十三年



翡翠雕观音罗汉山子

(1649)写的《音乐腔谱》。谱中的点板符号同唐代工尺谱一样，保留着唐宋音乐字谱的痕迹。智化寺音乐在乐谱、乐器、乐调、曲牌以及演奏技巧和方法上，都保留有唐宋燕乐甚至上溯到更远年代的一些乐制。

智化寺音乐的曲牌分为只曲和套曲两种。单独演奏的曲牌叫"只曲"，若干首曲牌联缀演奏的名"套曲"。套曲结构模式有所谓序、身、尾之分。智化寺的音乐乐制，在办法会、作佛事时，一般由九位僧人诵经、礼忏、敲击法器，分别吹奏管二支，笙二串，笛二支，云锣两架，大鼓一面，饶、钹各一副，档子一面，镊子(小钹)一副。演奏时，管子处于领奏地位，笙的演奏应富于节奏感，笛子则自由活泼地穿插于旋律之中。各种乐器的演奏，既相互照应又各自发挥所长，体现了智化寺音乐的独特风格。



梵呗声声





◎青玉雕降龙罗汉山子



◎玉罗汉诗文山子

佛教表现艺术 贰

佛·教·舞·蹈



从诸经律中，可以看出舞蹈在佛教中占有重要地位，例如：《华严经》记载，佛陀在证悟菩提的最初三七日中，曾勉励诸大菩萨应学习歌舞伎艺，并以之作为度生的方便；《摩诃僧祇律》中，佛陀也以迦叶佛涅槃后，吉利王以一切歌舞伎乐供养佛塔为例，垂示弟子；《悲华经》记载，佛陀说完修持一切行门的十种方法之后，欲界诸天心开意解，以种种歌舞来表达心中的法喜。佛教不但丰富了乐舞艺术的内涵，提升了乐舞艺术境界，而且以其悦耳的音声、优美的手印、舞姿传递心灵的语言，寓教于乐，净化人心。

四方菩萨蛮舞

相传是唐懿宗为供养三宝而命宫廷伶官李可及创作的舞蹈，由数百名舞伎打扮成菩萨的法相，以优美的舞姿供养三宝。据记载，在佛诞之日，"于宫中结彩为寺"，宫廷音乐家李可及"尝教数百人作四方菩萨蛮队"，"作菩萨蛮舞，如佛诞生"。



白玉雕达摩一苇渡江山子

十六天魔舞

又称天魔舞，元顺帝至正十四年(1354年)创制，是元代宫廷中的专门用来赞佛的著名乐舞，属于佛教密宗一派。《十六天魔舞》叙述了十六位天魔以菩萨的容貌出现，迷惑世人，后来被佛陀降伏的故事。十六个舞伎装扮成菩萨的样子，头戴佛冠，身着天衣，颈佩璎珞，足踏云鞋，一手持法器，一手打手印，双臂翻舞，变化多端。据说看了《十六天魔舞》的人，内心都会受到强大的震撼。《十六天魔舞》由十一个宫女组成乐队伴奏。乐器有龙笛、头管、小鼓、秦筝、琵琶、笙、胡琴、响板等，另有一人拿铃杆配合乐队伴奏。此外，元代宫廷里还有队舞，其中有一种"说法队"，表演者有的扮成佛教僧侣，有的扮成佛菩萨，有的扮成八大金刚，佛教气息相当浓厚。

大理佛教舞蹈

大理佛教舞蹈一般都是在寺院大殿或信徒家中做法事时表演的。寺庙的表演主要在上元、中元、弥勒会、观音会、龙华会等宗教节庆时进行。信徒家的法事，一般设在正房堂屋，时间多在傍晚至午夜。大理地区现存的佛教舞蹈有五种：绕坛舞，是类似序幕的小舞段，旨在扫清污秽，躬请神灵降临道场接受供养。瓶花舞，用以敬佛献佛，亦用于为做斋人家祝福、祈安。八宝花舞(又名散花舞)，供养神佛，表达舞者和主事人崇敬佛陀的虔诚心情。莲花灯舞，旨在宣传佛教"生死轮回，四大皆空"的教义。剑舞(又名斩是风)，意在扫除魔障，逐妖祛邪。大理佛教舞蹈多用唱诵、伴唱或乐器伴奏。乐曲几乎


◎佛教舞蹈



全为佛曲，有50余首。演奏乐器有法铃、方锣、铜铙、堂鼓、钹、木鱼、南胡、竹笛、萧、佛管等等。表演时，分打击乐、管弦乐、唱念交替出现。或混合进行，或打击乐、管弦乐分别演奏某段乐句等几种形式。舞蹈中出现的一些手部动作造型与佛教中的"手印"多有相符。

法王舞

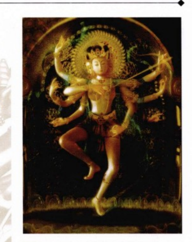
藏传佛教中盛行的一种宗教舞蹈。藏语称"欠本"，俗称"喇嘛舞"。大致可分为"寂静之舞"与"忿怒之舞"二种，其目的在于以各种不同的舞蹈，降伏不同之恶魔，以救拔众生。法王舞的角色，除主角护法神外，另有马面、牛头、鹿头等。扮演者头戴面具，身穿彩缎法衣，随着鼓钹节奏，表演以各种宗教故事为主题的舞蹈。


犀角雕十八罗汉山子

金刚神舞

藏语叫"羌姆"，通俗的说法即"跳神"。金刚神舞是藏区地区寺院举行法会庆典时，由喇嘛僧侣表演的一种宗教仪式舞蹈。这种舞有单人舞、双人舞和集体舞三种形式。跳舞时带假面具，穿长袍，佩彩带和刀盾。伴奏的乐器有舞钹、牛角号、唢呐等。据说公元7世纪，佛教从印度、尼泊尔和唐王朝传入西藏的过程中，藏族僧侣将西藏土风舞、苯教巫舞与印度瑜珈派面具神舞相结合，创造了一种以"驱鬼镇邪"为主旨的宗教舞蹈，并在兴建桑耶寺的奠基仪式上表演获得成功。这便是原始"金刚神舞"的雏形。

各地各派因其信奉的本尊和护法神有所不同，因而举行跳神的日期、程序、舞蹈、服饰也有所不同。拉萨地区跳神节的时间是每年藏历十二月二十九日。届时，大昭、木鹿、布达拉宫等黄教寺院都要举办一年一度的跳神法会。布达拉宫的跳神节，在仁乃贡萨殿前举行，演员由南木林札仓(经院)的喇嘛担任。跳神之前要念经，并举行牲祭仪式，但并不真正杀牲，通常只是用器物或地上图案代替。跳神开始时，场上鼓钹、


法王舞

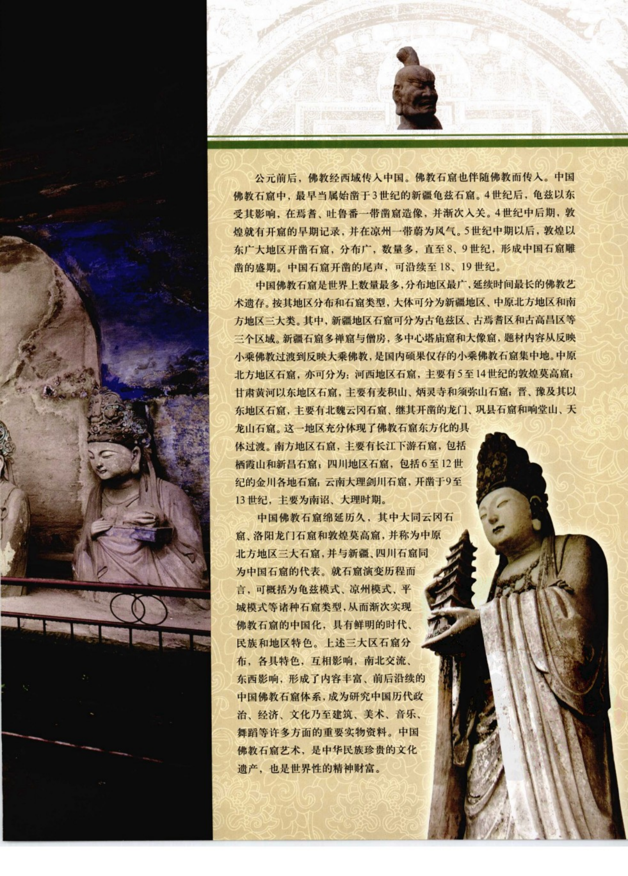
蟒号齐鸣，先由铁棒喇嘛带领仪仗队出场，然后黑帽金刚、各护法神、鬼怪、骷髅依次鱼贯而行，绕场一周，展示各种佛法形象。礼毕，再分段表演各种神鬼舞。在日喀则，每年藏历七月初"奔山星"(金星)出现之际，班禅大师和后藏的僧俗官员要进行冰浴。节日期间，除演出藏戏、狮子舞、牦牛舞、寿星舞和大鼓舞外，头两天由扎什伦布寺滚康僧院的喇嘛表演"羌姆"。这里表演的"羌姆"分为16段舞蹈进行。金刚神舞是佛法形象的象征显现，随着藏传佛教的传播而传开，并流入青、甘、川、滇等藏族地区及内蒙和北京雍和宫等黄教寺院。只不过名称不同：雍和宫叫"跳布扎"；云南、四川藏区叫"麻羌"；青海叫"跳跹"；内蒙则叫"查玛"，都含有驱鬼迎祥之意。



FOJIAO

SHIKU YISHU

佛教石窟艺术



公元前后，佛教经西域传入中国。佛教石窟也伴随佛教而传入。中国佛教石窟中，最早当属始凿于3世纪的新疆龟兹石窟。4世纪后，龟兹以东受其影响，在焉耆、吐鲁番一带凿窟造像，并渐次入关。4世纪中后期，敦煌就有开窟的早期记录，并在凉州一带蔚为风气。5世纪中期以后，敦煌以东广大地区开凿石窟，分布广，数量多，直至8、9世纪，形成中国石窟雕凿的盛期。中国石窟开凿的尾声，可沿续至18、19世纪。

中国佛教石窟是世界上数量最多，分布地区最广，延续时间最长的佛教艺术遗存。按其地区分布和石窟类型，大体可分为新疆地区、中原北方地区和南方地区三大类。其中，新疆地区石窟可分为古龟兹区、古焉耆区和古高昌区等三个区域。新疆石窟多禅窟与僧房，多中心塔庙窟和大像窟，题材内容从反映小乘佛教过渡到反映大乘佛教，是国内硕果仅存的小乘佛教石窟集中地。中原北方地区石窟，亦可分为：河西地区石窟，主要有5至14世纪的敦煌莫高窟；甘肃黄河以东地区石窟，主要有麦积山、炳灵寺和须弥山石窟；晋、豫及其以东地区石窟，主要有北魏云冈石窟、继其开凿的龙门、巩县石窟和响堂山、天龙山石窟。这一地区充分体现了佛教石窟东方化的具体过渡。南方地区石窟，主要有长江下游石窟，包括栖霞山和新昌石窟；四川地区石窟，包括6至12世纪的金川各地石窟；云南大理剑川石窟，开凿于9至13世纪，主要为南诏、大理时期。

中国佛教石窟绵延历久，其中大同云冈石窟、洛阳龙门石窟和敦煌莫高窟，并称为中原北方地区三大石窟，并与新疆、四川石窟同为中国石窟的代表。就石窟演变历程而言，可概括为龟兹模式、凉州模式、平城模式等诸种石窟类型，从而渐次实现佛教石窟的中国化，具有鲜明的时代、民族和地区特色。上述三大区石窟分布，各具特色，互相影响，南北交流、东西影响，形成了内容丰富、前后沿续的中国佛教石窟体系，成为研究中国历代政治、经济、文化乃至建筑、美术、音乐、舞蹈等许多方面的重要实物资料。中国佛教石窟艺术，是中华民族珍贵的文化遗产，也是世界性的精神财富。





◎阿旃陀石窟

佛教石窟艺术 壹

印·度·佛·教·石·窟



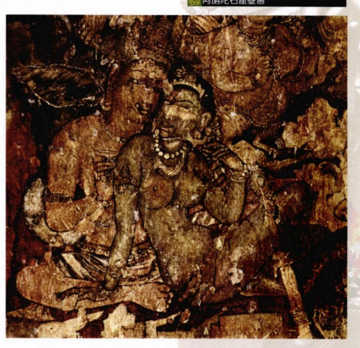
石窟，在印度称为“石窟寺”。印度现存的佛教石窟以前1、2世纪至5世纪时所造的阿旃陀石窟为最著名。其建筑、雕刻和壁画都有很高的艺术价值。从4世纪到8世纪之间，印度佛教的建筑艺术向东传播，中国西北，如新疆的库车，甘肃的敦煌，山西的云岗，河南的龙门，河北的南、北响堂山等地现存的古代石窟，就是首先吸取了印度石窟造型艺术而建造的。



阿旃陀石窟

阿旃陀石窟

古印度佛教艺术遗址，位于马哈拉斯特拉邦境内，始凿于公元前2世纪，一直延续到7世纪中叶。现存30窟（包括一未完成窟）。从东到西长550米，全部开凿在离地面10米至30米不等的崖面上。阿旃陀以其壁画艺术著称于世。由于洞窟开凿年代分属三个不同时期，所存16窟壁画亦呈现出三种不同风格。第9、10窟壁画涉及佛教的小乘形式，绘制于公元前后，以本生故事为主，多以象征性手法来表现佛。第16、17窟壁画为第二期，约绘制于6世纪左右。以人像和建筑图案的配合为特色，构图富于变化，线条流畅，笔法洗炼，色彩绚丽，内容多为佛教宣传。第一、二窟壁画为第三期，约绘制于7世纪左右。世俗性题材增多，与外来的中国、波斯风格融合混杂，社会生活的各方面都有所表现，如帝王宫廷欢宴、狩猎、朝觐的场面，飞禽走兽、奇花异卉等等，构图活泼，栩栩如生。



阿旃陀石窟壁画

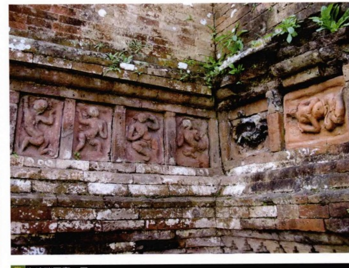

◎阿旃陀石窟　◎阿旃陀石窟

毗诃罗

印度佛教建筑的一种形式，“毗诃罗”是僧院、精舍的意思。原义为散步或场所，后来转为指佛教或耆那教僧侣的住处。印度的出家修行者，一般过着居无定所的游方生活，仅仅在雨季期间，临时搭建住所。佛教诞生之后，出现了常设的僧院，僧院的形式是固定的，一般中间为方形讲堂，左右和正面开凿很多小石室，约有一丈见方的面积。每室只能容纳一个僧人，这也是佛教僧人的静修之处。这也是佛教石窟的最早的形式之一。

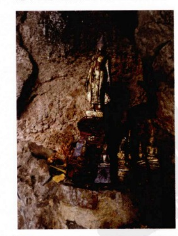
支提

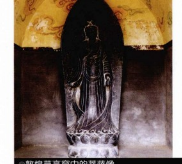
印度佛教建筑的一种形式。梵文chaitya的音译，词根与火葬柴堆有关，原义为在圣者逝世或火葬之地建造的庙宇或祭坛，泛指礼拜场所。这种佛教建筑特指安置纪念性窣堵波的塔庙、祠堂、佛殿。一般形制平面呈U字形，长方形前殿两侧纵贯两排列柱分隔出中殿和侧廊，半圆形后殿中央安置小型窣堵波。仿木结构的圆筒形肋拱殿顶。正面有高大的马蹄形拱窗，即典型的支提窗。原始的支提可能是独立式木结构建筑，但遗留至今的多系石窟支提。印度巴雅、加尔利的支提窟是早期范例。自笈多时代以降，阿旃陀的支提窟在岩凿窣堵波前雕刻了佛像。支提的形式传入中国后被中国化了，如敦煌的支提窟即与印度的多有不同。


坎哈瑞石窟一景

坎哈瑞石窟

坎哈瑞石窟位于离孟买市区45公里的克里什纳吉里·乌帕万国家公园内。“坎哈瑞”一词意即梵语中“黑色的山”。它建窟的年代从公元前1世纪一直到9世纪，几乎涵盖此地佛教的全部历史，比阿旃陀与埃罗拉的开凿延续时间都长。因此它的一大特点可能就是它的年代的持续性，能反映出佛教史嬗递过程。坎哈瑞规模之大是它的又一特点，它共有109窟，也比阿旃陀（29窟）与埃罗拉（34窟）都多得多。它的第三个可贵之处是各种文字铭文之多也远远超过阿旃陀与埃罗拉。而在古代“追求美术不尚文章”，当今也是“多会歌舞少能读书”的印度，古迹中文字资料集中的状况很罕见。


支提风格石窟



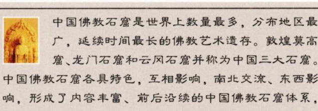
◎敦煌莫高窟中的菩萨像



◎敦煌莫高窟壁画

佛教石窟艺术 贰

中·国·三·大·石·窟



中国佛教石窟是世界上数量最多，分布地区最广，延续时间最长的佛教艺术遗存。敦煌莫高窟、龙门石窟和云冈石窟并称为中国三大石窟。中国佛教石窟各具特色，互相影响，南北交流、东西影响，形成了内容丰富、前后沿续的中国佛教石窟体系，成为研究中国历代政治、经济、文化乃至建筑、美术、音乐、舞蹈等许多方面的重要实物资料。中国佛教石窟艺术，是中华民族珍贵的文化遗产，也是世界性的精神财富。

敦煌莫高窟

又称千佛洞、千佛岩、雷音寺。位于甘肃敦煌的鸣沙山麓。莫高窟开创于前秦建元二年（366），从十六国到元朝，石窟的开凿一直沿续了10个朝代、1 500年。莫高窟现在保存着750多个洞窟，窟内壁画45 000平方米，彩塑3 000余身和唐宋窟檐木构建筑5座。此外，还有藏经洞发现的4、5万件典籍、经卷、碑版，并含有汉文、佉卢、回鹘文、康居文、古和阗文、龟兹文、西藏文等文体。其经卷大多为佛经，也有道教、摩尼教、景教的文献。其壁画则为佛教艺术的珍贵资料。



敦煌莫高窟

敦煌莫高窟为世所瞩目，倍受各国学者的关注，迄今已有“敦煌学”这一学科诞生，而石窟艺术也成为中国艺术史上重要的一环，其间蕴藏有丰富的佛教、文学、历史等珍贵文献史料，在中国学术、文化史上占有极其重要的地位。

藏经洞

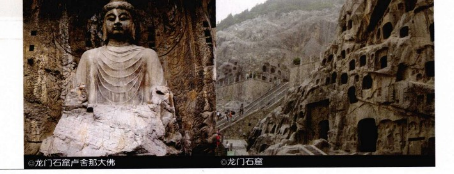
位于敦煌莫高窟第16窟中。原为唐代河西僧洪英和尚的禅窟。藏经洞是在1900年被敦煌莫高窟王道士（王圆箓）发现。内藏有从4世纪到14世纪的各种历史文本、绢画、刺绣等文物5万多件，这些珍贵文献用多种文字写成，有汉文、藏文、梵文、龟兹文、粟特文、突厥文、回鹘文、康居文等，简直是一个内容丰富的古代博物馆。藏经洞发现后，英法等列强国家的文化间谍打着探险考古的幌子，纷纷来到了敦煌盗窃历史文物。一批批价值连城、堪称国宝的绢画、麻布画、木版画、经文以及各种文字的手写本，均流失到了海外。



敦煌莫高窟

96号窟

也即大佛殿，俗称九层楼，建在石窟群靠南侧的崖壁上，是一座特殊形式的高大窟檐。楼总高43米，建于1927年至1935年。窟檐九层，层层都有鲜艳瑰丽的飞檐，飞檐下是土红的大柱和栏杆。下七层依山靠岩而建，上两层是上翘的星状的顶盖、保



◎龙门石窟卢舍那大佛　◎龙门石窟

护着30多米高的弥勒像头部。整个楼身的建造充分利用了地形地势，檐牙高啄，轮廓错落，白壁丹盈，宏伟而秀丽，为莫高窟增添了光彩。

285号窟

285窟是莫高窟最重要的洞窟之一，是莫高窟早期洞窟中规模最大、内容最丰富、艺术水平最高的洞窟。该窟有年代确切的题识，并且表现出莫高窟与中原地区石窟造像的联系。285窟有大统五年（538）的题记，窟顶中央是“斗四藻井”，四面坡面上画的是日天（伏羲）、月天（女娲）、雷神、飞廉、飞天，还有成排的岩穴间的苦修者。苦修者的岩穴外面，有各种动物游憩于林下溪滨。窟顶的这些动物描写得真实自然而又富于感情。窟的四壁，大多是成组的一佛与二胁侍菩萨。但窟壁最上方，往往有飞天乘风飘荡，最下方有勇猛健壮的力士。南壁中部是《五百强盗故事图》。285窟的这一部分壁画和北魏末年中原一带流行的佛教美术有共同的风格特点。例如菩萨和供养人的清癯瘦削的脸型，厚重多褶纹的汉族的长袍，在气流中飘动的衣带、花枝，都与中原佛教艺术极为相似。

敦煌藏经洞出土的佛经

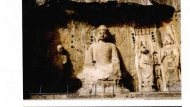
328号窟

328窟为莫高窟初唐代表窟之一。此窟壁画色彩鲜艳、形象完整清晰，为其他诸窟所不及。窟内群像布置在正壁敞口，原有9身，但其中一尊被盗，因此现存8身。居中是如来坐佛，两边是弟子、迦叶、阿难，二个相对坐立的菩萨，旁边多了一尊蹲跪的供养菩萨。他们的姿态各不相同，在整体对称中求得变化。

在这组塑像中，每尊都有不同的形态，但又能够统一在同一主尊之下。如释迦居中说法两两相对的菩萨各有不同的手印，增加了表现的丰富性。迦叶、阿难也是一人双掌合十，虔敬苦修的神情；一人则双手置于腹前，作轻松冥想状态，使得造型和心理描绘兼备，并达到统一的程度，表现了高度的艺术水准。

龙门石窟

龙门石窟位于河南洛阳南方14千米处的伊河入口两岸的龙门山和香山，是伊河东西两岸的石窟群之一。因为山谷成门阙状，因而古时称为“伊阙石窟”，与莫高窟、云冈石窟并称中国古代佛教石窟艺术三大宝库。龙门石窟开凿于北魏孝文帝迁都洛阳前后（495），嗣后历经西魏、东魏、北齐、隋、唐、五代的营造，从而在这里形成了南北长达1公里、具有2 000余座窟龛和10万余尊造像的石窟遗存。在这历时500余年的营造过程中，包含着北魏和盛唐两个造像的高潮阶段。至今，保存在伊阙两山的这些数以千计的像龛，绝大多数都是这两个时代的文化遗产。在北魏时期雕凿的众多洞窟中，以古阳洞、宾阳中洞和莲花洞、石窟寺这几个洞窟最有代表性。唐代龙门石窟的重点洞窟中，以卢舍那像龛一组尺度宏伟的艺术群雕最为著名。

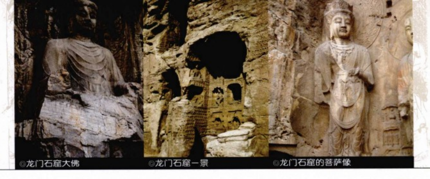


龙门石窟之宾阳洞卢舍那龛

宾阳洞

龙门石窟之一，一般是指宾阳三洞的中间一洞，它与左右两洞成为一组，是6世纪初北魏帝室修筑而未全部完成的石窟。宾阳洞左右两洞除窟顶的莲花及飞天外，主要的佛像大概都是隋唐之际雕成的。宾阳中洞全部为北魏时完成，从其规模，以其布局的完整性来看，为北魏石窟的重要代表作。这一洞窟的布置是以本尊为中心，其他各种形象及装饰都是紧凑而互相联系的，起照应及陪衬作用，而





◎龙门石窟大佛　◎龙门石窟一景　◎龙门石窟的菩萨像



在设计意匠中，又充分利用主从，加强与减弱的手法，以集中突出本尊的地位。这一洞窟的完整布局，代表着北魏末期佛教庙堂的流行样式，这一完整布局的出现也说明佛教艺术的成熟。

古阳洞

龙门石窟之一，建造于北魏太和年间，是龙门石窟中年代最古老的洞窟，又称"老君洞"。古阳洞是一批支持北魏孝文帝迁都的王公贵族及高级将领开龛凿像的集中地。古阳洞进深13.5米，宽6.9米，高约11.1米。本尊已被后世修改，成为道教的形象，所以古阳洞也称为"老君洞"。胁侍菩萨立像，有优美的姿态，从侧面看，上半身微向后仰，两足力量不平衡，已超出了呆板直立的阶段。古阳洞壁面满布大小不等的各种样式的佛龛。左右两壁各有大型龛排成较整齐的三排，每排四个。每一龛中，有一释迦佛坐像，或一弥勒交脚坐像，或多宝释迦二佛并坐像。佛龛上部的横额，样式有数种不同的变化，而且和佛像背后的背光及项光一样，富于装饰性。在各大龛之间空隙处，有后来加雕的许多小龛。这些大小龛中的佛像，特别是各大龛的佛像，是标准的北魏晚年流行的瘦削形的秀骨清相，台座上垂落的裙据衣褶繁复而富有韵律感。左壁有一刻于太和十九年的弥勒像龛，其中的刻铭，是龙门石窟现存最早的铭文。



伊阙佛龛碑

皇甫公洞

龙门石窟之一，又称"石窟寺"。窟檐为仿木结构佛殿，脊两端有阳乌，正中立一金翅鸟，拱角下方分别刻束腰倚柱，门楣两侧各雕一伎乐天人，南侧持曲项琵琶，北侧握横笛，中间为莲花化生童子，饰以忍冬纹、卷云纹。正壁上刻一左手为六指的结跏坐佛。该窟是龙门石窟北魏大中型窟中唯一标有绝对纪年的洞窟，是龙门石窟现存最大，最珍贵的精品之一。

极南洞

龙门石窟之一，位于西山最南端，开凿于唐中宗神龙二年（706）至唐睿宗景云年间（710～711）。洞高4.2米，宽3.4米，深4.46米，本尊像高3.10米，三壁下刻两舞伎，十个乐伎。六身飞天环绕洞顶莲花藻井。

莲花洞

龙门石窟之一，北魏孝昌年间（525～527）所造，因窟顶雕刻了一朵巨大的莲花而得名。莲花洞宽6.15米，进深9.6米，高6.1米，中央为5.3米高的立佛，其旁有二菩萨胁侍，佛与菩萨之间，后壁上左右各有一罗汉浮雕。窟顶中央为一美丽的大莲花图案，花瓣微凹，极富于真实感，而又有装饰性，充分发挥了雕刻的特长。洞口拱门上，浮雕熊熊的火焰纹，非常生动，是北魏装饰纹样中发展了汉代的飘动的云气的处理方法，而获得成功的代表作。莲花洞内壁上有很多小佛龛，都是当时人陆续雕造的。

药方洞

龙门石窟之一，因刻有唐代药方而得名，洞中所刻的药方，有的现在还在使用。窟顶中央为莲花藻井，四周雕回身飞天，吹排箫、笛等，飞天身体平直，衣带飘扬，有别于北魏飞天形象。药方洞开窟于北魏晚期，唐初所造正壁大像是由北魏"秀骨清相"风格向唐代的"丰满圆润"风格过渡阶段的代表作。

万佛洞

龙门石窟之一，因洞内雕有15 000尊佛像而得名。该窟前后两室，方型平顶，是唐代龙门的标准型窟，是大监姚神表、内道场智运禅师奉命为唐高宗、

©云冈石窟大佛

©云冈石窟雕塑

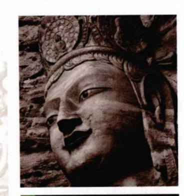
武则天及其诸子营造的功德窟。洞门口北上方及洞顶分别有15 000尊像的纪年及凿刻记，主佛阿弥陀佛结跏趺坐于八角莲花须弥座上。面相丰满圆润，背光外侧五十四身供养菩萨坐于莲花之上，姿态多变。整个洞窟表现了热烈欢快，万众成佛的极乐世界。

云冈石窟

位于山西省大同市西郊武周山北崖，依山开凿，东西绵延1 000米，现存主要洞窟45个，大小窟龛252个，石雕造像51 000余躯，是中国规模最大的古代石窟群之一。据文献记载，北魏和平年间(460～465)由名僧昙曜主持，在京城(平城，今大同市)西郊武周塞开凿石窟五所，现存云冈第16窟至20窟，就是当时开凿最早的所谓"昙曜五窟"。云冈石窟以气势宏伟，内容丰富，雕刻精细著称于世。其雕刻在吸收和借鉴印度犍陀罗佛教艺术的同时，有机地融合了中国传统艺术风格，与莫高窟、龙门石窟并称中国古代佛教石窟艺术的三大宝库。



云冈石窟彩塑



云冈石窟佛像（局部）

昙曜五窟

云冈石窟第16～20窟，因北魏僧人昙曜主持开凿而得名。昙曜五窟的形制是平面椭圆，设有石室，全部以造像为主题。五窟于和平年间(460～465)开凿，为大同云冈石窟的开端。每窟雕造佛像一尊，其中第20窟的露天大佛，高13米，镌饰奇丽，巍峨雄魄，沉稳厚实，呈现出早期佛像威严冷峻的艺术风格。

五华洞

云冈石窟第9～13窟的俗称，因后世彩绘异常绚丽而得名，这也是云冈石窟中仅有的彩绘作品。第9、10窟为一组前后室结构的双窟，建于北魏孝文帝太和八年(484)，辽代曾在此兴建崇福寺。两窟平面近方形，前室南壁凿成八角列柱，东西壁上部雕出三间仿木构建筑的佛龛，余壁满雕佛像、飞天。后室窟门上雕有明窗，北



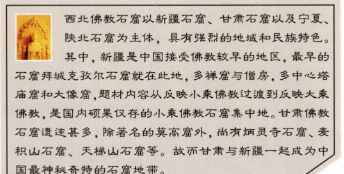
云冈石窟五华洞

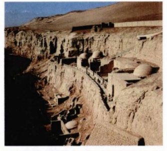
壁主佛是释迦佛。第10窟主像是弥勒，后室门拱内外两面有精雕图案花纹，结构严谨，富于变化。第11～13窟是一组，具有前后窟的第12窟为中心窟。11窟中立方塔柱，塔柱四面上下开龛造像，除南面上龛为弥勒外，均为释迦立像。东壁上部有北魏太和七年(483)造像题记，是研究云冈开凿史的重要资料。窟东北有太和二十年(496)铭龛和七佛立像。第12窟前正室和东西壁上部均雕出三间仿木构建筑屋形佛龛，前列两柱，洞开三门，窟顶雕有伎乐天，手持排箫、琵琶、横笛、束腰鼓等乐器，是研究音乐史的重要资料。第13窟本尊是交脚弥勒菩萨，高约13米。南壁上层的七佛立像和东壁下层的供养天人，皆为窟中精品。东壁佛龛形制各异。五华洞雕饰绮丽，丰富多彩，是研究北魏历史、艺术、音乐、舞蹈、书法和建筑的珍贵资料，为云冈石窟群的重要组成部分。


◎伯孜克里克千佛洞

佛教石窟艺术 叁

西·北·佛·教·石·窟


西北佛教石窟以新疆石窟、甘肃石窟以及宁夏、陕北石窟为主体，具有强烈的地域和民族特色。其中，新疆是中国接受佛教较早的地区，最早的石窟拜城克孜尔石窟就在此地，多禅窟与僧房，多中心塔庙窟和大像窟，题材内容从反映小乘佛教过渡到反映大乘佛教，是国内硕果仅存的小乘佛教石窟集中地。甘肃佛教石窟遗迹甚多，除著名的莫高窟外，尚有炳灵寺石窟、麦积山石窟、天梯山石窟等。故而甘肃与新疆一起成为中国最神秘奇特的石窟地带。


伯孜克里克千佛洞

新疆佛教石窟

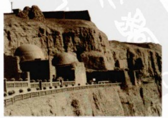
佛教传入新疆早于内地，当不晚于公元1世纪，2世纪中叶以后开始普及，已发现的佛教遗存，可认为是新疆佛教文化繁荣时期的代表。新疆境内现存有以克孜尔、库木吐拉为代表，包括森木赛姆、玛扎伯赫、克孜尔尕哈、温巴什、台台尔、吐乎拉克艾肯的龟兹石窟。以吐峪沟、柏孜克里克为代表，包括雅尔湖、奇康、拜西哈尔、胜金口、大小桃儿沟等的高昌石窟。此外，还有焉耆的锡克沁、疏勒的三仙洞等。它们不仅表现出强烈的地域和民族特色，而且还吸收了印度、希腊、犍陀罗、波斯等艺术的成分，成为研究东西方经济文化交流的形象资料。

克孜尔石窟

又称作赫色尔石窟、克子尔石窟、克孜尔千佛洞。中国开凿最早的大型石窟群，大约开凿于3世纪。克孜尔石窟位于新疆拜城县克孜尔镇东南约10千米的戈壁悬崖上，有“戈壁明珠”之称，东西绵延约2千米。因为是古龟兹国周围最具代表性的石窟寺，故又称“龟兹千佛洞”。整座石窟群有2 353个窟洞。窟形、壁画比较完整的有743窟。洞窟中的佛像多属塑造，壁画则几乎全以白色为底，以佛教为主题的壁画，多以佛传及本生图为重点。

伯孜克里克石窟

位于新疆吐鲁番东北45千米的木尔托克河峡谷中。伯孜克里克原意为“具有美丽装饰的房屋”。伯孜克里克石窟原本是僧侣闭关修行的寺院石窟，筑于南北朝至元代之间。全窟是由两群洞窟组成，共有57窟，散布在火焰山山麓的木头沟河西岸及其上游。石窟大多以壁画、雕像作为装饰，窟形多模仿龟兹的长方洞及方形洞。尤其后者，其主室为中央雕刻巨大方柱、左右两侧以回廊连接，且于方柱内部凿洞的复杂形式，在诸窟中最常出现，而且盛行于9、10世纪。窟内壁画多半描绘授记的誓愿图。在六面壁上共绘成15幅画，每一幅构图有极其严格的规划：中央是具有光轮的佛立像，下方则画上菩萨、供养者，佛的周围下方安置菩萨、天部、神王，尊像与尊像间，则饰以五彩花纹。可惜


伯孜克里克千佛洞


◎新疆佛教石窟壁画


库木吐拉石壁壁画

这些壁画线条太硬、太趋于形式化；而且往往有两座洞窟的壁画采用同一主题与同一布局。明代以后，回教徒入侵，大举破坏壁画的画面；至20世纪初，又因各国探险者的破坏和剽掠，现在仅存多处空佛龛与空台座，以及被割空的壁画遗迹。

克孜尕哈石窟

位于库车城西约12千米处。克孜尕哈这个名称的来历，和与它相距一公里的汉烽火台密切相关。据维吾尔族的民间传说，这个汉烽火台是国王女儿居住过的地方。因此称作“克孜尕哈”，在维吾尔语中，“克孜”是“姑娘”的意思，“尕哈”是“居所”的意思。烽火台附近的石窟也就随之被称作“克孜尕哈”了。克孜尕哈石窟现有编号的洞窟46个，其中窟形较完整的尚有38个；保存有壁画的有11个。

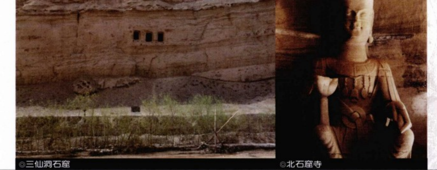
库木吐拉石窟

库木吐拉石窟位于库车县城西南约30千米，位于渭干河流经雀尔塔格山山口处的东崖间。库木吐拉石窟位于渭干河的下游，与上游的克孜尔石窟直线距离约15千米左右。其东北不远处座落着克孜原哈石窟，西南方则是托乎拉克埃肯石窟。这样就在古龟兹西部地区形成了一个石窟群区。现在库车城内的皮朗古城遗址就是中国史书上所记载的“延城”和“伊罗卢城”，即龟兹在汉唐时期的都城。库木吐拉石窟离皮朗古城遗址最近，这成为库木吐拉石窟兴起与发展的一个重要原因。离库木吐拉石窟东面约2千米处有一座古城遗址，今称玉曲吐尔遗址，从其规模大小、城墙结构以及地理位置来看，很可能是唐安西都护府所在地。由此也可以看出库木吐拉石窟在整个龟兹石窟中的重要地位与作用。

库木吐拉石窟已编号的洞窟共有112个。绝大多数洞窟集中在雀尔塔格山山口以内西北方向约5千米的河谷东岸上，南北蜿蜒750余米，称谷内区。在渭干河出山口以东的河谷上还有少量的洞窟，称谷口区。库木吐拉石窟就由谷内、谷口两区组成。库木吐拉石窟的规模，仅次于克孜尔石窟。两处石窟虽同属龟兹佛教遗迹，但库木吐拉石窟的造窟年代要晚于克孜尔石窟，延续凿窟的时间较长，保存至今的龟兹



伯孜克里克石窟


◎三仙洞石窟
◎北石窟寺

晚期石窟较多。尤其是数量可观的汉风洞窟，更是克孜尔石窟所没有，因而十分引人注目。

棋盘千佛洞

位于新疆叶城县城西南，开凿于西辽时代。计有10窟，各窟分开，仅有一室，呈长方形。洞内遗物不多，最高之两窟，残存有部分壁画，但已模糊不清，仅能见到佛像面部之背光和树景等残部。附近曾出土有镌刻汉文与阿拉伯文之铜币、单耳罐、双耳红陶罐、石磨盘等。

龟兹石窟

龟兹就是今天新疆维吾尔自治区以库车为中心，包括拜城、阿克苏、温宿、新和、乌什、沙雅的整个区域。龟兹是一个历史十分悠久的古国，最早记载见于班固(32～92)所撰的《汉书·西域传》。龟兹石窟就建造在古龟兹国的境内。龟兹石窟是龟兹国境内石窟的总称，包括有克孜尔石窟、库木吐拉石窟、森木塞姆石窟、克孜尕哈石窟、玛扎伯哈、托乎拉克埃肯石窟等六处主要石窟以及台台儿石窟、温巴什石窟、托乎拉克店石窟、亚吐尔石窟等小石窟。由于小石窟大都洞窟数量少，壁画雕塑几乎全部塌坏，因此一般说的龟兹石窟就是指的六处主要石窟。

三仙洞

又称“脱库孜吾吉拉佛窟”，位于新疆阿图什市西阿图什乡塔库提村的悬崖峭壁上，三洞并排，离地面大约有20多米高。每个洞穿高2米多，宽1米多，洞口均呈长方形，宛如门框。洞内均分前、后两室，前室长宽约4米，高约2.5米，后室较小，约为前室的一半。中间洞窟，因清代重修，壁画未能保存下来，仅后室正中尚存一石胎坐佛，惜已残毁。西侧的石窟，石质外露，壁上凿痕纵横，空无一物。唯东侧的石窟保存有珍贵壁画和藻井，沿壁四周画满大小不同的佛像约70多尊，洞窟顶部藻井为一莲花，中间的莲子历历可数，藻井四周各绘有高50厘米的坐佛。内一坐佛，身披方格形图案组成的袈裟，由宝蓝和赭石色相间绘成，背后绘有菩提树叶，这种服饰，仅在壁画中可见。后室绘有一立佛画像，造形十分优美。佛像上身袒露，右手托物置于腰际，左手自然下垂。其服饰与众不同，下半身为绿、蓝、红三色相间的横纹，这在佛教画像中颇为罕见。此洞窟是中国最西部保留下来的最早的一个佛教洞窟，距今至少有1 800年左右的历史。

森木塞姆石窟

位于库车城东北约40千米的哈尔克山的崖壁上。森木塞姆，是维语“细水漏漏”的意思。因石窟前汩汩流出的溪水而得名的。目前，森木塞姆石窟保存着52个编号的洞窟，其分布范围直径约800米，由于年代久远，窟体破损严重，至今尚保存原窟体一半以上的洞窟约有19个。整个石窟群按位置可划为东、南、西、北、中五区。中区土丘上还留有长近80米，两端有高大建筑残迹的地面寺庙遗址。从建筑上看，森木塞姆石窟群气势雄伟，规模巨大。远望如一幢幢大厦在深山峻岭之中拔地而起，蔚为壮观。

锡克沁千佛洞

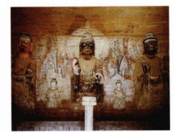
位于新疆巴音郭楞蒙古自治州焉耆回族自治县西南约30公里处，为唐代寺院遗迹，又称“七格星明屋”。靠东南有大小建筑90余所，除顶部毁坏外，墙壁大致完整，建筑形式与吐鲁番伯孜克里克千佛洞相同。有前后两大殿，两侧及后面有甬道，殿中间有塔，为土坯筑，塔东南有瞭望台，其西北又有六角形基座穹庐顶式塔。大殿左右及殿后高地有许多僧房及支提式窟，而殿内壁上与洞窟中存有精美壁画及塑像。北面并列有三所大殿，形式与东南明屋相同。以上两处明屋，均曾发现制作精美的许多泥塑佛头。其中，东南明屋发现的佛头，细眉高鼻，面庞圆好，具有犍陀罗风格，约为6、7世纪时遗物。北面明屋发现的佛头面带彩绘，眉以墨笔勾勒，作柳叶形，面庞方正，表现出东方艺术的特征，约为8、9世纪或更晚的遗物。



◎麦积山石窟　◎北石窟寺

甘肃佛教石窟

甘肃境内的佛教石窟，主要分布在丝绸古道黄金地带，总数达50余座，内容丰富，绚丽多姿，以其特有的艺术造型展示了从苻秦乃及宋元不同时代的社会心理和审美情趣，凝聚着我们祖先吸收外来文化的艺术智慧。这座宏伟而美丽的佛教美术博物馆从地域上可以大致划分为河西走廊石窟、黄河流域石窟、渭河流域石窟、陇东石窟等四大群体。河西走廊石窟除闻名国内外的敦煌莫高窟外，尚有西千佛洞、安西榆林窟、东千佛洞、马蹄寺、武威木梯寺等。



北石窟寺

河西石窟

分布于甘肃河西走廊沿线上各石窟群的总称。包括莫高窟、榆林窟、马蹄寺、西千佛洞、文殊山石窟、昌马石窟、天梯山石窟等。诸石窟多开凿于祁连山境内。其中，莫高窟创建于前秦建元二年（366），其他各窟的创建时间说法不一，而根据现存的实物及一些散见的资料判断，创建年代应



炳灵寺石窟

在五胡十六国之五凉（前凉、后凉、南凉、西凉、北凉）时期，与莫高窟的开创年代，不会相差太远。

河西石窟受印度支提窟的影响，并兼具中国传统的建筑形式。造像及壁画内容简单，融合印度、西域雕刻手法及绘画技巧，生动自然。

炳灵寺石窟

炳灵寺石窟于公元513年以前就已经开始建造，是中国现存古老的石窟之一。位于甘肃兰州西南方，永靖县之西，黄河上游红沙岩北岸小石积山中。主要为石刻艺术，也有塑像与壁画，历代造像以唐代为最多。炳灵寺石窟的西、南、北三壁有北魏时代的精美造像。其壁画至明代时，曾重新描绘整修。石壁上的佛龛极多，多作印度覆钵式的塔形。现存石窟有36处，佛龛88座。炳灵寺分为上、下二寺及二寺间之洞沟三部分，上寺建于唐代，原称龙兴寺，北宋称灵岩寺；下寺建于北魏延昌二年（513），窟龛最为集中。炳灵原为藏语“千佛万佛”的意思，自元代以来，即为西藏密教的喇嘛寺，到清代中叶逐渐衰微。

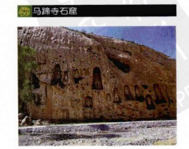
马蹄寺石窟

位于甘肃肃南裕固族自治县马蹄河西岸的马蹄山。始凿于北魏，经历代陆续增建，遂形成一个庞大的石窟群。现存石窟包括金塔寺，千佛洞，上、中、下观音洞及马蹄寺南、北二寺等七部分，窟龛的总数达70余座，其中以金塔寺、千佛洞与马蹄寺北寺诸窟最为突出。

麦积山石窟

位于甘肃天水市东南45千米的麦积山。石窟开凿于峭壁上，层层叠叠，有栈道相通，十分险峻。石窟开凿于384年至417年的十六国后秦时期，后经西秦、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、元、明、清等朝代，不断扩建与开凿，形成了现代的规模。

马蹄寺石窟





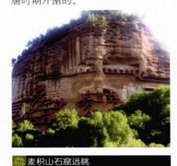


◎武威天梯山石窟佛像 ◎武威天梯山石窟天王像一 ◎武威天梯山石窟天王像二

现存窟龛计194个，泥塑像、石雕像7 200余躯，壁画1 300多平方米。在中国雕塑史上具有重要的地位，为研究中国古代雕塑、绘画、建筑及宗教等历史的珍贵资料。

南石窟寺

位于甘肃泾川城南20千米的山壁上，与“北石窟寺”相对称，又称东方洞。北石窟寺为北魏永平二年（509）北魏泾川刺史奚康生所建。南石窟内雕佛像，现仅存1窟，内有七佛、十胁侍菩萨、交脚菩萨。窟外崖壁上有小龛10余个，都是北魏、中晚唐时期开凿的。



麦积山石窟远眺

北石窟寺

又称“寺沟石窟”，与“南石窟寺”对称，位于甘肃庆阳县西峰镇附近。北石窟寺为北魏永平二年（509）泾川刺史奚康生所建，后经西魏、北周、隋、唐各代凿窟造像而成。今存有窟龛近300个，大小造像约2 000余尊，及石刻、墨书题字与碑刻等；壁画较少，且多残缺。

天梯山石窟

位于甘肃省武威县南50千米，为祁连山支脉的佛教遗迹。石窟建造在天梯山西南面的红色砂岸层上。现仅存13窟。佛像大部份为塑像。西夏、元、明、清各代均曾重修。在破损的佛像内部，曾发现唐代写经的断片，以及被认为是初唐绢本的释迦说法图。所残存的若干壁画，后世亦曾重绘，今存贤劫千佛等画。由于此处石窟艺术，曾受到西夏及藏传佛教艺术的影响，可推知此地曾受异族统治。此处最大的佛窟高约30米，内部有弥勒佛二尊、菩萨二尊、声闻二尊以及天王像。

文殊山石窟

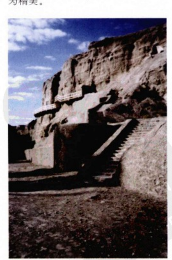
位于甘肃肃南裕固族自治县西北部的文殊山山谷中。始凿于北魏，历代迭经增建。窟群前的山崖平地上，原建有不少寺院，现均已毁。现存窟龛多已残破不堪或空荡无物，仅千佛洞与万佛洞两窟保存较为完整。

千佛洞开凿于半山腰，为平面近方形的穹窿顶大窟，窟内正中凿方塔形中心柱，四壁不开龛，惟在中心柱四面各分两层开龛造像。每龛内塑一佛，均结跏趺坐，龛外两侧各塑胁侍菩萨。造像大半已断头残臂，壁画作风古朴写实，色彩艳丽。

万佛洞位于千佛洞北侧约100米的山崖上，窟形与千佛洞基本一致。洞内塑像虽经后代重修，仍有不少塑像保持北魏艺术风格。四壁彩绘壁画为西夏时代所重新绘制。

榆林石窟

位于甘肃安西县西南75千米，榆林河两岸之崖壁上。由于窟中雕、绘佛像数以万计，俗称“万佛峡”，为敦煌莫高窟艺术的分支，现存41座石窟，分布于东（30窟）、西（11窟）两崖上。开凿年代晚于莫高窟，约当北朝之际。现存以五代及宋初石窟为最多，约占一半以上。保存壁画达千余平方米，彩塑百余身。壁画内容及艺术风格，与敦煌莫高窟相同。第25号窟的西方净土变相及弥勒变相尤为精美。



榆林窟



◎须弥山石窟

其他省份石窟

西北地区石窟寺规模宏大，数量众多，分布广泛。从现有遗存来看，西北石窟寺按地域特征可分为西域区、河西区、陇中区、陇东南区、陇东区、宁南区和渭北区。由于地理条件的不同，不同区域的石窟在建筑形制和造像手法上异彩纷呈，总体看来，越靠近西域的石窟，越有印度的特色；越靠近中原的石窟，本土化色彩越强。除了人们熟知的新疆、甘肃两省诸多的石窟遗存外，西北其他省份也有一些佛教石窟，其最具代表性的有陕北石窟、石空寺石窟和须弥山石窟。

陕北石窟

指铜川、延安、榆林地区的石窟群。肇自北魏，历经西魏、北周、隋、唐、五代、北宋、金、元、明、清各朝代，以至中华民国时期，总计800余窟，造像约8万余尊。现存北魏至元代造像为石雕，明代的有石雕亦有泥塑，清以后的则全部为泥塑。陕北地区北朝和隋唐时代的石窟，北线以横山县接引寺摩崖造像、安塞县云山品寺、吴旗县石窟寺为代表，开窟时代相当于北魏孝文帝改制以后，造像多秀骨清相形。南线由甘肃经富县、黄陵通往洛阳和由长安经宜君通往陕北的古道附近，分布较多的北魏、西魏石窟。北周石窟，在黄陵县寺湾悬崖有大窟一个，榆林县开光城下有6个小窟，神木县虎头峁有两个摩崖造像龛。陕北隋唐石窟较少，唐代造像多分布于富县以南。

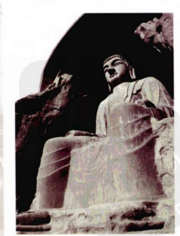
陕北地区石窟，以宋代的规模最大，水平也最高，集中在延安地区。延安地区宋代石刻造像有自己的特色，石窟主要分布在延安地区西部各县的交通要道附近，地理位置分散，石窟形制和造像风格具有明显的地方特色和民族特色。寺庙形制多方形平顶，与当地民居相仿，中央或后壁为佛坛（屏壁式佛坛或双列方柱式佛坛）。石刻造像多写实风格，富有地方特色和生活气息。有几处石窟留下了雕刻家的姓名。就其规模和艺术水平而论，以子长县北钟山石窟和黄龙县双龙石窟最具代表性。

石空寺石窟

位于宁夏中宁县西北双龙山上。是一处石窟群，包括石空寺窟（又称万佛寺）、睡佛洞、百子观音洞、灵光洞等四窟。从塑像的风格和石窟的形制来看，石窟应开凿于唐代。万佛寺石窟开凿在砂砾岩山里，洞口南向，俗称“九间无梁殿”。正壁上凿有3个佛龛，正中一龛为五身群像，本尊是石胎泥塑的释迦佛坐像。两侧佛龛亦为五身之佛像，但可能是后期增塑的。东西二壁前之台基上，各有三排泥塑佛像，每排有八九尊，可能也是后期增塑的。正壁绘有表里两层壁画，表层壁画绘佛教故事，工笔细腻。窟顶绘有西番莲的图案。

须弥山石窟

位于宁夏固原县城西北60千米处的须弥山东麓。现今保存较完整者有20窟，分布于大佛楼、子孙宫、圆光寺、桃花沟等处，蜿蜒约两千米。北朝建造的石窟数量较少，大体作方形窟室，中央凿直通窟顶的方形塔柱，柱呈多层，每层每面皆有佛龛，窟内四壁按一佛二菩萨的配置，造像脸型瘦削，眉眼细长，唇薄嘴小，体态苗条，人称“秀骨清相”。隋代所建的石窟布局类似北朝，但中心柱改为单层，铺像增加二弟子，雕像之造形变为手足丰腴，朴实拙重。唐代石窟有10余座，窟面仍为方形，无中心柱，铺像增至七身，造像面形丰满，神情安详。另外，石窟中有多处唐、宋、西夏、金、明各代的题记及明代碑刻。


须弥山石窟佛坐像





◎大足石刻

西·南·佛·教·石·窟



西南地区石窟，主要指长江中上游石窟，包括西藏、四川、云南等主要地区，这个地区石窟数量不多，布局分散，除个别地点外，摩崖龛像多于洞窟。四川地区石窟，包括6至12世纪的金川各地石窟，拥有著名的大足石刻和千佛岩。云南大理剑川石窟，开凿于南诏、大理时期。而昌龙石窟、泽当比乌哲古岩洞则为西藏地区的主要石窟。

巴中石窟

位于四川省东北部，雄踞大巴山麓。巴中石窟始凿于梁魏，盛镌于唐，宋至明有少量开凿。至今保存有88龛，1万余尊，又以南龛、西龛、水宁寺、北龛等地石窟保存最好，艺术最精。现存有记载南龛造像由来的唐“严武奏表”，有开元二十八年春张令该造释迦牟尼佛一铺碑，有记载永宁寺、西龛、北龛摩崖造像的题刻和纪年题款。巴中石窟主要是佛教造像，其人物特征鲜明生动，匠心独具。南龛第116号龛是巴中石窟艺术代表作。龛高2.7米，宽4.2米，窟内93身造像，栩栩如生。





大足宝顶

大足石刻

位于重庆市大足县境内。大足石刻始于晚唐，历经五代而盛于两宋，是中国晚期石窟艺术中的优秀代表。石窟多达76处，共有造像6万余躯，石刻铭文10万余字，总称大足石刻。其中，尤以北山摩崖石刻和宝顶山摩崖石刻最集中。其中，宝顶山山腰周壁凿出摩崖造像13处，称为“宝顶山摩崖造像”。凿建于南宋绍兴年间（1131～1162），明、清两代也陆续有开凿。造像多为密宗供养像，也有禅宗造像。北山依山摩崖雕凿造像290窟，称为“北山摩崖造像”。为唐代昌州刺史韦君凿造的，此后续有辟建，一直延续到五代及宋代。石窟有弥陀、药师佛、禅宗造像及各种石刻经变等，以及道、儒二教之造像。其造像多接近现实生活，地方色彩浓厚。

大佛湾石窟

位于四川大足县宝顶山。大佛湾石刻大都雕刻的是佛经中的故事。在

大足石刻中的佛涅槃像

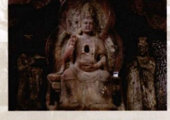


◎大足石刻中的华严三圣　◎大佛湾石窟中的六道轮回

300多窟龛中，有观音、力士、飞天。此类形象反映了唐代雕刻的写实手法和当时社会民俗的情况。这些雕像的面型、姿态、衣冠、服饰等都趋向中国化。其侧有小佛湾，又称"大宝楼阁"，现存造像600余尊，石壁四垣遍布雕像，中有小室，称为"毗卢庵"，内外壁均镌有本尊行化图及地狱变像图，雄伟壮观。前有一石塔，除雕像外，还刻有十二部大藏经目录，但所用部类等与一般藏经目录不同。

大理石窟

大理国（902～1253）自古以来就是通往印度的交通要道，并且与缅甸毗邻，佛教中的密宗阿吒力教派很早就传入其境内，并成为宗教的主流。相继又从内地传来汉传佛教，西藏传来藏传佛教，东南亚传来上座部佛教，形成了各种佛教流派在云南并存的局面。佛教对南诏、大理国各民族的政治、文化影响较大，使南诏大理国国体带上了浓厚的宗教色彩。南诏、大理国的历代帝王和统治阶级都大力扶持佛教，而作为佛教艺术重要表现形式的石窟也得到发展。大理石窟的造像造型生动，形象逼真，雕刻技巧纯熟，线条细腻流畅，且造像题材内容丰富，构思独特，具有浓郁的民族风格和鲜明的地方特色。其代表作是开凿于9至12世纪的剑川石钟山石窟。



剑川石窟第七窟

石钟山石窟

位于云南剑川县西南石钟山，又称"剑川石窟"。石钟山石窟分石钟寺（八窟）、狮子关（三处）与沙登村（四处）三区。相传曾有南诏国王阁罗凤（748～779）及异牟寻（779～808）的壁像。现存有南诏国王丰祐、大理国王段智兴以及元、明等代之题记。造像的内容主要为石刻之佛、菩萨、王者、后妃、文吏、侍从等，是中国古代大理地区白族人民的艺术遗产之一，也是研究云南少数民族宗教、文化等的重要资料。

昌龙石窟

位于西藏楚尔天尼码山口之下的岗巴县境内，洞窟开凿在山腰间，一字排开，共有5个窟。5号窟为圆角方形，四壁上有高浮雕造像，有释迦像5身、弟子像16身、天女像8身、力士像4身。释迦坐于"生灵座"上，内刻双狮、双象、双马、双窝、双怪人。天女头戴三尖状花蔓冠，上体裸，细腰丰臀，长裙薄而贴体，立于莲花座上。

华严三圣之一

泽当比乌哲古岩洞

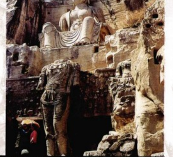
位于西藏拉萨东南80千米泽当镇贡布山。为传说中观世音菩萨所点化之猕猴与岩洞女结合繁衍子孙之地。据藏文史籍所载，此处为西藏古代人的发祥地。"泽当"藏语的意思为"游戏的平坝"。洞方圆3平方米，岩壁雕有猴像，形态活泼亲切。西藏人视为圣地。







◎龙门石窟力士像



◎天龙山北魏石雕

佛教石窟艺术 伍

中·东·部·佛·教·石·窟



中东部佛教石窟是指河南、山西、山东、河北等省境内的石窟群，其中以晋豫两地的石窟最为丰富。此区的石窟除云岗、龙门石窟外，还有河南宝山、巩县石窟，河北响堂山石窟，山西天龙寺石窟、山东驼山、玉函山石窟及辽宁的万佛堂石窟等。晋豫及其以东地区石窟的承袭关系比较清楚，充分表现了佛教石窟逐步东方化的具体过程，因此，这个地区石窟在全国石窟中占有重要地位。

宝山石窟

位于河南安阳县西。开凿于东魏武定四年(546)，初称宝山寺，后改称灵泉寺。石窟有二处，寺南为大留窟、寺北为大住窟。两窟之名，是依据那罗延天之金刚性力，表示正法久住之意。大留窟有释迦、弥陀、弥勒三尊像，从造形上推定为东魏时代所开凿。大住圣窟，为窟群造像之杰作，开凿于隋开皇九年(589)。石窟之内外壁雕刻迦毗罗神王、那罗延神王像，及《法华经·寿量品》、《胜鬘经·一乘章》、《大集经·月藏分法灭尽品》、《涅槃经·雪山童子舍身求法无常偈》等经文。



响堂山石窟佛头像

巩县石窟

北魏石窟寺院之一，位于河南巩县城西北，虽然较云冈、龙门规模小，但是雕刻内容的丰富精美，不亚于二者。北魏景明年间（500～503）开始营造，当时称为希玄寺。东魏、西魏、北齐、唐、明、清等时期都有扩建。现存5窟、三尊摩崖大像、256龛、7 743尊佛像与数十篇题记。五窟中，除第五窟外，其余四窟呈方形，有中心柱，其手法与云冈、龙门石窟相似。门内两侧雕“帝后礼佛图”，共18幅，现存15幅，人物众多，场面热闹，其余三壁雕佛像与佛传故事、怪兽及伎乐人等。

响堂山石窟

又称响堂山寺，位于河北省邯郸市峰峰矿区鼓山麓，为北齐佛教艺术的代表作品。响堂山石窟分为南北两窟，北响堂位于河南武安县，南响堂位于河北磁县，相距约15千米。响堂山因洞内拂袖即能发出锣鼓铿锵之声而得名，又称鼓山、石鼓山、滏山。窟内雕刻精美，闻名遐迩，与天龙山石窟同为北齐佛教文化的代表。响堂山石窟约凿建于北齐（550～575）。北窟位于和村西鼓山之腰的山壁间，由南、北、中三部分组成，每部各有一大洞，共有九窟。南窟位于西纸坊鼓山南麓，依山而筑，共七座，分上、下两层。上层5窟，下层2窟。南北响堂共有石窟16座，大小造像3 400余尊。石洞幽深，构思精巧，造像栩栩如生，是中国古代建筑、雕刻、书法、绘画、艺术的珍贵遗产。

天龙山石窟

位于在山西太原市西南36千米的群山之中。自东魏太昌元年(532)，大丞相高欢进据并州(太原市西南)，辟为


◎驼山石窟

“别都”，在天龙山修建了避暑宫、开凿了两个石窟之后，北齐也于此建寺凿窟，隋、唐、五代续有修造。天龙山分为东西二峰，东峰名“仙岩山”，上有12窟；西峰名“大佛山”，上有13窟。此外，北山史家峪福慧寺东还有三窟，圣寿寺西南沟崖上复有两窟，全山总计30窟。窟数虽然不多，但它却包含了东魏、北齐、隋、唐、五代等四个半世纪的雕刻作品，反映了各个时代石窟艺术的特点及其从南北朝至隋唐五代的发展过程，是研究中国石窟艺术的珍贵资料，具有颇高的学术价值和艺术价值。天龙山石窟现存大小石雕佛像有500余件，浮雕、藻井、画像1144幅。

山西佛教彩塑

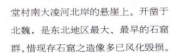


驼山石窟

位于山东省益都县城西南5千米的驼山主峰东南崖壁上，隔着王家庄和云门山对峙。其南面有大小石窟5座及摩崖1处，佛像共计638尊。其中第二窟中央的圆座上，雕刻有释迦牟尼坐像，左右两壁有胁侍菩萨的立像，姿势优美。第三窟最大，正面方座上有释迦牟尼的坐像，上刻“大像主青州主管柱国平桑公”题记；左右有胁侍菩萨，头戴花冠，飘带下垂，长裙曳地，法相浑融圆润，具有隋代风格。壁面上雕刻千佛。第2、3窟是隋代时期建造，为隋代石佛中的代表作。

万佛堂石窟

位于辽宁省义县西北9千米万佛堂村南大凌河北岸的悬崖上。开凿于北魏，是东北地区最大、最早的石窟群。惜现存石窟之造像多已风化毁损。



石窟分东、西二区。西区的第一窟为方形平顶中心塔柱窟，塔柱四面各开二龛。正面下层龛中为结跏趺坐释迦像，龛楣上有十一体小坐佛，中一坐佛趺上有二圆轮，前卧二鹿，佛旁各二层三听法比丘——鹿野苑初转法轮像，其余三面佛龛布局大体相同。塔柱四面下部雕罗汉，中部束腰，上为缠龙绕须弥山。窟室三壁各开三佛龛，中龛上张宝盖，左右飞天围绕。第五窟内有北魏太和二十三年(499)营州刺史元景为孝文帝祛病祈福的造窟题记。第六窟规模最大，窟前部已崩圮，尚存正壁高达3公尺的交脚弥勒坐像与胁侍弟子像，像后凿出礼拜式隧道。东区共7窟，第5窟内有北魏景明三年(502)慰喻契丹史韩贞等人“建造私窟”的题记。

玉函山石窟

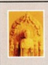
位于山东济南近郊，又称佛峪寺、兴龙山，是隋代的石窟寺院。玉函山石窟在石灰岩悬崖上开凿，共有90余尊石佛，其中西北有阿弥陀佛与弥勒菩萨，是唐代乾元二年（759）与开成二年（837）的作品，其余皆为隋代开皇年间（581～600）开凿，有释迦、阿弥陀、弥勒等佛菩萨像。佛像之光背装饰有唐草，佛龛装饰有斗拱，手法十分巧妙。





◎新昌石窟摩石佛字

南·方·佛·教·石·窟



南方地区石窟，主要指长江下游的石窟，包括五六世纪的栖霞山和新昌石窟、浙江杭州西湖区的石窟等等。南方石窟多以摩崖为主，并与岩洞结合，形成与北方石窟不同的特色。

新昌大佛石窟

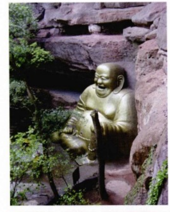
位于浙江新昌县南明山，因窟内坐落新昌大佛而得名。大佛建于南齐永明四年（486），造像座高2米，身高13.74米，头部高4.8米，耳长2.8米，鼻长1.48米。整个造像比例协调，充分考虑了人们观赏的视角，被学界称为"江南第一大佛"，是江南最古最大的室内坐像。佛像秀骨清相，婉雅俊逸。额部宽广，鼻梁高隆，通于额际。表情沉静，慈祥，智睿，超脱。

潮音洞

位于浙江定海县普陀山的紫竹林内。因为海涛冲人，音发如潮，所以称"潮音洞"。潮音洞在普济寺的左边，相传观音菩萨曾在此与洞右的观音跳两处现身说法，所以有石刻"现身处"遗迹。

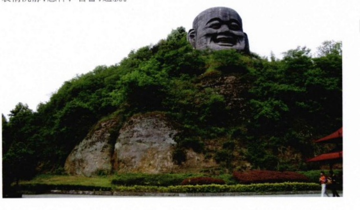
石屋洞

位于浙江九曜山西南之石屋岭下。洞壁上有516尊大小罗汉雕刻像，相传为五代以前的作品，其中以坐于中间之释迦佛及立于两旁之迦叶与罗汉等之神态最为庄严肃穆。壁上尚有生动活泼之飞天浮雕。此外，洞内之石床、石枕等，皆为宋代遗物。


烟霞洞弥勒佛

烟霞洞

位于浙江杭县西南高峰。洞中旧有石刻罗汉6尊，吴越王别刻12尊。洞右列有象鼻石、落石岩、石罗汉等，洞外尚有琳琅满目的石刻雕像。洞口两旁有石刻观音与大势至菩萨像，为宋代初期的作品，造像神态庄严，另有降龙、伏虎等十二尊罗汉，都是宋代作品。


新昌大佛



◎香火鼎盛的通天岩



紫云洞

位于浙江省栖霞岭半山。自洞口观音殿，拾级而下，是一座宏大的地下厅堂。洞内巨石壁立，岩壁上刻有佛像浮雕，即著名的西方三圣像。佛像上方雕有“云根净土”四字。洞有三重，前广后狭。峭立之岩壁上，呈暗紫色花纹，有如紫云，当中刻有“云岩”两字，这就是“紫云洞”名称的由来。紫云洞外为妙智庵，庵外有宋代名将牛皋之墓，院中以牡丹闻名。

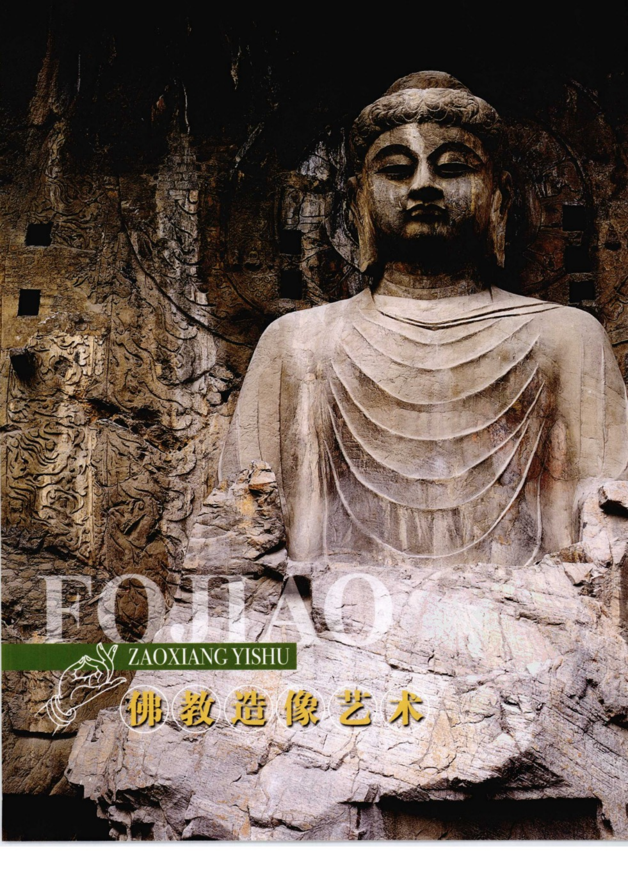
通天岩石窟

通天岩石龛造像遍布在峻峭悬突、凹深多姿的崖壁上，而宋代以来的名人题刻分布在忘归岩、观心岩、龙虎岩、通天岩、翠微岩等景点的崖壁上。明代理学家王阳明曾在观心岩讲学，他游遍通天岩后，于崖壁题诗：“青山随地佳，岂必故园好。但得此身闲，汪寰亦蓬岛。西林日初暮，明月来何早。醉卧石床凉，洞云秋未扫。”

通天岩石窟

通天岩在江西赣州，共有石龛279座，石刻造像348尊，为宋至明代所雕刻。

造像多分布在同心岩、通天岩、翠微岩山路一侧的岩壁间，以罗汉像为主，刀法简洁，作风朴实，在中国雕刻史上有一定地位。翠微岩的菩萨立像曲眉丰颐，衣褶圆细，神态飘逸。另外在许多造像旁刻有施主题记，如有的造像署“劝缘僧明鉴”、“右司理参军蔡拔舍”等。明鉴是北宋赣州慈云寺的名僧，蔡披卒于宣和七年(1125)。据此可知，通天岩的大部分造像当属北宋时期。通天岩的题刻之多居江西名山之冠，岩间“通天岩”三个大字是南宋李大正书刻。全岩现存题刻97品，其中宋代33品，明代36品，其余为清代以后或年代不详者。这些题刻铁画银钩，神韵天成。

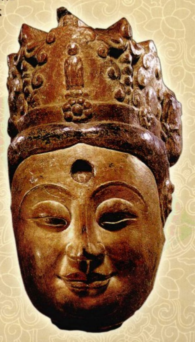

FOJIAO
ZAOXIANG YISHU
佛教造像艺术



佛教艺术先由印度传入中国的西域地区，再由西域经甘肃传入中原地区。随着佛教文化的传入，佛教造像的艺术形式也传到了中国，并很快与中国原先已有的造像艺术相结合。著名的莫高窟、麦积山石窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、新疆龟兹等地的石窟造像艺术，都体现了中国古代佛教艺术的精华所在。

佛教初传之时，佛教的教义仍需借助形象来感化民众，常以建筑、雕塑、绘画等手段来表达佛教义理，统治阶级也需借助这种手段来笼络民众。在佛教艺术发展的过程中，以造像代替佛身的形式慢慢流传开来，佛陀造像艺术也不断发展并日趋完善。佛教传入中国后，经过漫长的汉化过程，逐渐吸收了中国传统文化中的艺术观念和表现手法，逐渐中国化，到南北朝始见女相观音菩萨。北魏麦积山第127号窟正壁龛右侧的胁侍菩萨雕像，由整石雕刻而成的，面型清俊秀丽，双眉略弯，两眼微睁，戴项圈，披肩飘带分垂两侧，佩饰较饱满的璎珞。到北魏中期后，江南的佛教雕刻艺术有了很大的革新与提高，戴逵（安道）历经三年完成了丈六高的无量寿佛木像和菩萨像。“自此中国有了新的民族形式的佛像，中国的雕塑艺术大大提高了一步。”汉化后的佛像雍容和悦，富丽大度。菩萨造像少了一点神秘的色彩，更像世间人形。

到了唐代，佛教人物造像已开始趋向女性化，且已逐步定型。盛唐时期的佛教雕像不再因袭前代的格式，表现出多样化和世俗化的时代特征。在艺术表现风格上，突破了犍陀罗那种僵直的样式，突出盛唐时期S形三段屈曲式的特色，生动而优美。



北宋以后，佛教造像中菩萨的脸部造型更为饱满，以俗世中的富态女性为蓝本，圆脸、两眼微睁、眉毛上弯且长、凤目、唇丰润、高发髻或垂环髻、余发垂肩，头戴宝冠，佩帔巾，戴项饰璎珞、臂钏，此时的菩萨已经转化为中国式的风格了。





◎三大依怙主造像



◎绿度母造像擦擦

佛·教·造·像



佛教造像产生于印度，是作为佛教的宣传品和佛教信徒的崇拜之物而出现的。造像，就是利用雕塑或绘画来敬立佛像、菩萨像、阿罗汉直至护法诸天及历代祖师等形象。雕，是指把多余的部分凿掉，而现出所需的形象；塑，是指用泥巴等原料逐渐添加，形成所需形象。还有铸造、锤锞等方法，都与雕塑技法有关。佛教传入中国后，中国佛教造像吸取了印度佛教造像的诸多特色，并与中国固有的艺术形式相结合，形成了鲜明的民族特色。

造像概述

造像，就是利用雕塑或绘画来敬立佛像、菩萨像、阿罗汉直至护法诸天及历代祖师等形象。

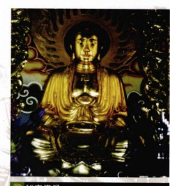


佛教造像有三类：一是如法如律的佛教造像，一般用于供奉；二是艺术佛像，由艺术家随意画来，强调艺术性，而缺少严格的量度；三是工匠生产的佛像，既不懂佛教造像法，又较少艺术品位。

《造像量度经》

说明制造佛像法度的经典，清乾隆七年（1742）工布查布在北京从藏文译本译为汉文。书中详细说明了铸造佛像各部分的比例、色彩、表情、手印和所持的法器等等。同时也有各种造像方法，以及仪轨。

南传佛像造像



如来佛像

佛教造像法

佛教造像法就是佛教造像的法规、方法，是修造佛像必须遵守的法则。因为佛像与世俗的塑像不同，所以佛教造像有相当严格的规定。

一、佛教造像量度：造像量度就是造像的规格尺寸和比例，佛身的每一处都必须有一定的尺寸比例。佛像的全身总长度（自肉髻顶端至脚踵根）共可分成120等分，由肉髻顶端至腰部为48等分，由腰部至足跟底为72等分。以全身总长度和腰以下部分相比，为1：0.6，其他如新月的弯眉、如莲花瓣的慈目、高直的鼻瓶、轮廓鲜明的口唇，直至每个手指的某节多长，五个手指的长短比例，肩头是否圆满、足趺（脚背）、足底的形态，都有一定的位置和尺寸。

二、造像仪轨：密教绘制曼荼罗对场地、佛工、画师都有严格的要求。汉传佛教造像多是远离现场，所以对场地、画布（其他原材料）和画匠的



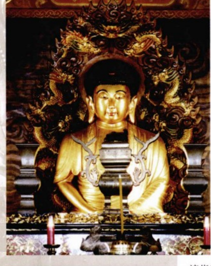
◎罗汉像 ◎佛像 ◎观音像

要求已全部免除，不过，若画水陆画，仍须有严格的仪轨。画前应洒净，画师须深信佛法，沐浴斋戒，日日口诵真言作画。

三、装脏。装脏是指新的佛像落成后，为佛像装上象征性的内脏与神识，赋予佛像以生命力。圆雕之像，装在像的内部，绘画及浮雕装在背面。装脏内容有法身舍利、生身舍利和密咒等。

佛像

小乘认为佛只有释迦牟尼一个，大乘则认为，十方三世有无量无数的佛。在这些的佛中，经常描绘供观想礼拜的有：现世的释迦牟尼佛、未来世的弥勒佛、过去世的燃灯佛，西方极乐世界的阿弥陀佛（无量寿佛）、东方净琉璃世界的药师佛，以及此世界现阶段的贤劫千佛等等。佛像虽然有千万之多，但相貌、体态、神情都大致相仿，他们的区别只是手印、法物、坐姿有所不同，衣饰、背光、莲座有所变化而已。佛像的相貌、神态就是：安祥、静穆、崇高、完美，具“三十二相，八十种好”。汉地佛像应是：颜容奇妙，常若少年，男如好女，面如满月，眼如垂凤，鼻如悬胆，口如仰月，唇如涂朱，齿如编贝，两耳垂肩，双手过膝，足可容龟，肌如凝脂，胸背平满，远观巍巍，近观恰恰。总之，具备一切贵美之相、大人之相，回避一切贱丑之相、贫薄之相，集真、善、德、福、神、妙、常、乐、净、定、慧、明等人间诸种妙好于一身。



释迦牟尼像

八十种好

佛教造像中经常反映的主题，又称“八十随形好”。在佛、菩萨之身所具足的殊胜容貌形相中，显著易见者有32种，称为“三十二相”；微细隐密难见者有80种，称为八十种好。转轮圣王亦能具足三十二相，而八十种好则唯佛、菩萨始能具足。

根据《大般若经》记载，八十种好为：(1)指爪狭长，薄润光洁；(2)手足之指圆而纤长、柔软；(3)手足各等无差，诸指间皆充密；(4)手足光泽红润；(5)筋骨隐而不现；(6)两踝俱隐；(7)行步直进，威仪和穆如龙象王；(8)行步威容齐肃如狮子王；(9)行步安平犹如牛王；(10)进止仪雅宛如鹅王；(11)回顾必皆右旋如龙象王之举身随转；(12)肢节均匀圆妙；(13)骨节交结犹若龙盘；(14)膝轮圆满；(15)隐处之纹妙好清净；(16)身肢润滑洁净；(17)身容敦肃无畏；(18)身肢健壮；(19)身体安康圆满；(20)身相犹如仙王，周匝端严光净；(21)身之周匝圆光，恒自照耀；(22)腹形方正、庄严；(23)脐深右旋；(24)脐厚不凹不凸；(25)皮肤无疥癣；(26)手掌柔软，足下安平；(27)手纹深长明直；(28)唇色光润丹晖；(29)面门不长不短，不大不小如量端严；(30)舌相软薄广长；(31)声音威远清澈；(32)音韵美妙如深谷响；(33)鼻高且直，其孔不现；(34)齿方整鲜白；(35)牙圆白光洁锋利；(36)眼净青白分明；(37)眼相修广；(38)眼睫齐整稠密；(39)双眉长而细软；(40)双眉呈绀琉璃色；(41)眉高显形如初月；(42)耳厚广大修长，轮埵成就；(43)两耳齐平，离众过失；(44)容仪令见者皆生爱敬；(45)额广平正；(46)身威严具足；(47)发修长绀青，密而不白；(48)发香洁细润；(49)发齐不交杂；(50)发不断落；(51)发光滑殊妙，尘垢不著；(52)身体坚固充实；(53)身体长大端直；(54)诸窍清净圆好；(55)身力殊胜无与等者；(56)身相众所乐观；(57)面如秋满月；(58)颜貌舒泰；(59) 面貌光





◎南无地藏王菩萨　◎观音菩萨造像

泽无有颦蹙；(60)身皮清净无垢，常无臭秽；(61)诸毛孔常出妙香；(62)面门常出最上殊胜香；(63)相周圆妙好；(64)身毛绀青光净；(65)法音随众，应理无差；(66)顶相无能见者；(67)手足指网分明；(68)行时其足离地；(69)自持不待他卫；(70)威德摄一切；(71)音声不卑不亢，随众生意；(72)随诸有情，乐为说法；(73)一音演说正法，随有情类各令得解；(74)说法依次第，循因缘；(75)观有情，赞善毁恶而无爱憎；(76)所为先观后作，具足轨范；(77)相好，有情无能观尽；(78)顶骨坚实圆满；(79)颜容常少不老；(80)手足及胸臆前，俱有吉祥喜旋德相。

三十二相

佛教造像中经常反映的主题，指佛及转轮圣王身所具足的三十二种微妙相。又名“三十二大丈夫相、三十二大人相、大丈夫三十二相、大人三十二相、三十二大士相”，略称“大丈夫相、大士相、大人相、四八相”。根据《大智度论》的记载，佛陀的三十二相为：(1)足下安平立相；(2)足下二轮相；(3)长指相；(4)足跟广平相；(5)手足指缦网相；(6)手足柔软相；(7)足趺高满相；(8)伊泥延踹相；(9)正立手摩膝相；(10)阴藏相；(11)身广长等相；(12)毛上向相；(13)一孔一毛生相；(14)金色相；(15)大光相；(16)细薄皮相；(17)七处隆满相；(18)两腋下隆满相；(19)上身如狮子相；(20)大直身相；(21)肩圆好相；(22)四十齿相；(23)齿齐相；(24)牙白相；(25)狮子颊相；(26)味中得上味相；(27)大舌相；(28)梵声相；(29)真青眼相；(30)牛眼睫相；(31)顶髻相；(32)白毛相。



旃檀佛像



旃檀佛像

旃檀为一种香木，红色的称为牛头旃檀，黑色的称为紫檀，白色的称为白檀。其木质致密，适于雕刻，因为此木难得，作品多为精巧的小佛像。其质地与香味均属上乘。中国多出产白檀。日本法隆寺所收藏的九面观音即为中国唐代檀像的杰作。

菩萨像

菩萨像可分两类，第一类侍立菩萨：如释迦牟尼身旁的迦叶、阿难尊者，阿弥陀佛身旁的观世音、大势至菩萨等。其中观音菩萨像，就有几十种，如一面两臂观音、一面多臂观音、多面多臂观音、如意观音、送子观音、鱼篮观音等等。第二类是佛像旁所画的供养菩萨，如献花菩萨、献香菩萨、音乐菩萨等。菩萨外貌特征与佛相像，即刚足16岁的童男、童女相，凝聚着安祥之美，体现着慈爱精神。所不同的是佛顶有肉髻，菩萨顶无肉髻；佛面如满月，佛母菩萨面如鸡子、芝麻或鹅蛋；佛的服饰单纯朴实，身披袈裟、偏袒右肩、显露心胸，菩萨的服饰要华美庄严，首戴天冠、身披璎珞、手贯环钏、衣曳飘带。菩萨的相貌、衣饰相近，唯一的分别方法是手印和法物。如观音菩萨手持杨枝净瓶，而大势至菩萨手持莲花；观音菩萨天冠中有一化佛(阿弥陀佛)，大势至菩萨天冠中有一宝瓶。弥勒菩萨（天冠弥勒）手持宝塔，文殊菩萨



童子拜观音


◎白衣观音 ◎水月观音 ◎南无观世音菩萨

手持经筐或经卷，地藏菩萨手持摩尼宝珠和锡杖等。

罗汉像

罗汉形象在中国佛教绘画和雕塑中非常普遍，大约有三类：一是众多罗汉的组合像。如根据《佛五百弟子自说本起经》而绘制、雕塑的五百罗汉像等。二是根据佛典记述由十大弟子或十六罗汉中选绘的单独罗汉像。三是画家任意挥毫、不计尺度地画一比丘形象而加题为罗汉的。这些罗汉图，不论是降龙还是伏虎，也不论是与莽蛇同穴还是与虎豹为邻，都表现出佛教由无相、无念、无住以及众生平等观念而转化为慈悲、安祥的巨大亲和力。罗汉像外貌也许丑陋怪异，但却不乏慈悲与肃穆的内在美，体现出戒、定、慧三个方面神力。


罗汉像


长臂罗汉

佛像服饰

佛像服饰根据具体身份的不同，有很大区别，一般而言，佛所穿的衣服，大致是下穿裙衣（梵言称“泥缚些那”，旧译为“泥洹僧”）掩盖下半身。裙衣没有带襻攫，以带束布而成褶。佛教各派所宗的衣裙及布色略有不同。佛的上身穿“僧祇支”（意思是“掩腋衣”、“覆肩衣”），这是一种从左肩穿至腰下的长形衣片。在僧祇支的外面则穿大衣（梵言称“僧伽梨”，意思是“众聚时衣”，一般在大众集会授戒说法，或出入城镇村落及宫殿时穿），大衣的穿法有通肩和偏袒右肩两种。

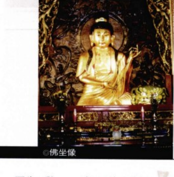
佛像手印

佛教造像很讲究手的刻划和塑造。佛像的手，有各种不同的姿势，佛教称之为“印相”或“印契”。各种印相有其特定的含意，最常见的印相，有以下几种：一、说法印。以拇指与中指（或食指、无名指）相捻，其余各指自然舒散。这一手印象征佛说法之意，所以称为“说法印”。二、施无畏印。屈手上举于胸前，手指自然舒展，手掌向外。这一手印表示了佛为救济众生的大慈心愿。据说能使众生心安，无所畏怖，所以称为“施无畏”。三、定印。又称“禅定印”，是以双手仰放下腹前，右手置于左手上，两拇指的指端相接。这一手印表示禅思，使内心安定之意。据说释迦佛在菩提树下禅思入定，修习成道时，就是采用这种姿势。在密教中，这种手印是胎藏界大日如来所用，称为“法界定印”。四、降魔印。以右手覆于右膝，指头触地，以示降伏魔众。相传释迦在修行成道时，有魔王不断前来扰乱，以期阻止释迦的清修。后来释迦即以右手指触地，令大地为证，于是地神出来证明释迦已经修成佛道，终于使魔王惧伏。因此此印相称为降魔印。又因以手指触地，所以又称为触地印。在密宗中，这是金刚界曼荼罗内阿闳佛之印相。五、与愿印。又作“施愿印”，是以手自然下伸，指端下垂，手掌向外，表示佛菩萨能给与众生愿望满足，使众生所祈求之愿都能实现之意。此印相具有慈悲之意，所以往往和施无畏印配合。以上五种手





◎吉祥天母造像



◎佛坐像



持莲花佛坐像

印，合称为“释迦五印”，是最为常见的。除此以外，还有一些常见的印相如阿弥陀佛有九品印。

佛教的密宗又以各种不同的印相来表示佛的内证、誓愿和各种功德，所以密宗特别重视印相，其印相的规定也特别具体复杂。最常见的，则是金刚界大日如来的“智拳印”和胎藏界大日如来的“法界定印”。法界定印与释迦五印中的定印相同。“智拳印”是以两手分别作金刚拳（以四指握拇指于掌中，称为金刚拳），再以右拳握左手食指于当胸前。

涅槃像

又称涅槃图、卧佛像、睡佛像、寝释迦。即描绘释尊入于涅槃时的绘画、雕刻等。其内容一般为：在四株沙罗双树之间的宝台上，释尊枕北右胁，作睡眠状，其旁有诸菩萨、佛弟子、国王、大臣、天部、优婆塞、鬼神、畜类等五十二众围绕，并有佛陀之母摩耶夫人出现其间。涅槃像可作涅槃会之用。现今中国所存较著名的涅槃像有大同云冈第六窟东壁、敦煌千佛洞第十九乙窟等处。

倚像

坐像的一种。坐时两足垂下，或平行或交叉。另有丁子坐，则仅垂一足，另一足屈于股上，称为半跏像。

半跏思惟像

一种倚坐造型之佛像。一般为左脚下垂于地，右脚横叠于左膝上，左手自然下垂，置于右脚踝上；上身稍前倾，曲右肘，右手五指或食、中二指支撑于右颊下，呈思惟状。此类佛像，以悉达多太子思惟像、弥勒思惟像等较著名。印度自古以来就有此类佛像，原为表现悉达多成道以前的姿态。一般来说可分三种：一、太子于阎浮树下眺望农人耕作时，见鸟啄食土中之虫，心生悲悯的思惟姿态。二、净饭王为阻止太子出家，连日欢宴作乐，诸宫女因疲累而酣睡，太子见其丑态，而起思惟。三、太子离城出家，在苦行林与爱马告别，而起思惟。中国的思惟像大多属于第三类。我国现存最古的思惟像是太平真君三年(442)所造的石刻半跏趺像。5世纪后半叶陆续开凿的云冈石窟中也有此类造像。东魏至北齐期间（534～550），则出现了白玉半跏思惟像。北齐以后，半跏思惟像渐趋形式化、固定化，并呈立体化，线条也极为流畅华丽，堪称艺术精品。

坐像

坐姿之佛像。坐像大多表示入定、说法、降魔成道等相。佛像之坐法中，最常用者

释迦牟尼佛坐像



◎四臂六字观音菩萨坐像



◎如来佛跏趺坐像



为结跏趺坐、半跏坐，前者用于佛像，后者用于菩萨像。另外，还有一些特定的坐法：一、胡坐（又作长跪），本为印度的礼法，双膝、双足趾着地而跪。二、轮王坐（又作轮跏、轮王跏），为转轮王的坐法，竖一膝支持身体，以手向后支撑于地。三、互跪，一膝着地的坐法。四、箕坐，两足前伸呈X状之坐法。此外，尚有互坐、偏坐、贤坐、踞坐等像。



丈六像

即与佛身等高的雕像或画像。据说佛世时，凡人身高八尺，佛陀比凡人高一倍，所以是“丈六”。印度十分盛行建造丈六佛像，在中国则是在东晋以后才逐渐流行。通常立像全长丈六，坐像8尺，超出这个标准的，就称“大佛”。另外还有丈半像，即立像8尺，坐像4尺。又因为佛像多是黄金色，所以通常把丈六佛身像称为“丈六金身”。

冕服式

佛教雕塑中佛像的一种服装样式：一般衣服为对襟，露胸衣，胸前有带系结，右襟有带向左披在左肘上。衣服较厚重，衣褶距离较宽，作阶段状。其长裳下部呈扇形向两侧翻转飘扬，衣缘成极有规律的连续波状线。一般地说，“冕服式”是中国风格佛像的特点。



丈六金身

秀骨清相

中国南朝时期绘画、造像中人物形象的风格。在南北朝时期，中国艺术家一方面继承了中国传统的绘画、造像的技艺和风格，一方面又受到了来自印度、西域的佛教表现手法的影响，在绘画、造像理论和表现手段方面，取得了巨大的成就。这一时期的绘画、雕塑等艺术作品中出现的人物形相，大多面目清瘦、褒衣博带，神采飘逸，基本上是南朝士大夫生活理想和审美情趣的真实写照，这就是所谓的“秀骨清相”的风格。

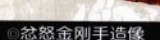
金铜佛造像

用铜或青铜铸造、表面鎏金的可移动的佛教造像，主要供奉于佛寺或宫中，包括佛、弟子、菩萨、天王、力士、和诸天等形象，间或也指镀金锤锞像。这种佛像在印度起源较早，在



鎏金铜阿嵯耶观音菩萨立像





◎忿怒金刚手造像



◎塔尔寺堆绣



铜鎏金释迦牟尼佛坐像

中国，主要盛行于南北朝至唐代。在中国佛教初传期多称“金人”，其后亦称“金泥铜像”。现存的中国金铜佛造像，包括传世品和出土文物两大类，其中有些还作为中国早期佛像遗品的代表而闻名。早期金铜佛造像是在三国、两晋、十六国时期。不过仅仅见于史书记载，现存金铜佛造像均为3、4世纪以后遗品。多着通肩衣，结禅定印，四足方座或莲花台座，举身舟形大背光。雕法拙朴，衣纹形式化。传世的南朝金铜佛造像发现较少，一般是固守较早的传统手法，衣纹规范化，面容优雅。北魏初期佛教造像大多造型朴拙，形体肥壮。西魏和北周金铜佛造像遗存较少，而保存传统程序较多。北齐金铜佛造像大都矮壮丰满、宽肩鼓腰、厚重浑圆，多用圆雕技法。衣纹表现简洁洗练，流丽自然。北齐、北周金铜佛造像，背光多已消失，头大身小，作椭圆体。造像衣褶已不再追求线条的表现和雕饰的细腻，而在于对造像自身形态、体型的注意。隋代金铜佛造像一般两肩宽厚，胸部隆起，面相饱满，着褒衣博带式佛装。上身比例略大，形体缺少变化。唐代佛像均形体丰满多姿，雕镂精工。唐代以后，单纯的金、石佛造像较前减少。木雕、铸铁佛造像渐次流行。

锤锞像

又作锤锞佛、押出像、押出佛，佛像制作方法之一，是用金属板模型锤击成似浮雕的佛像。除礼拜用的大型佛像外，装饰门扉或光背的小型佛像也用此法制作。古代西域也盛行这种佛像的制作法。

擦擦

藏传佛教的一种小型泥塑。这些泥塑大多是塑造一些上师、神灵、佛陀、佛塔等象征性浮雕，或者是塑造一些小型的带有佛像的“佛塔小山”。“擦擦”的浮雕是用硬模挤压而成，或用单模凹凸板模压而成。小型泥佛和“佛塔小山”则是用类似软模的一种模子做成。在西藏，人们为积善业功德而大量制作“擦擦”这种小型泥塑是相当普遍的。在朝佛的路上，常常可以看到沿途摆着的一行行“擦擦”。有时也可以把“擦擦”作为放进大佛像腹腔或佛塔中的圣物。



狮面空行母造像



四臂观音造像

酥油花彩塑

藏传佛教雕塑中特有的表现形式。每年藏历正月十五，在寺庙的院外，搭起彩棚，展出五彩缤纷的酥油花雕塑。藏族艺僧利用高寒气候、酥油凝结不化的特点，将奶油调成各种彩色，堆叠雕塑成各种形象：佛尊、神祇、楼台、殿阁、花、鸟或各种图案，并组成故事情节，形成完整的画面。这种艺术形式



◎金铜阿嵯耶观音菩萨游戏坐像



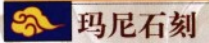
金铜阿嵯耶观音菩萨倚坐像

既吸收了民间艺术的表现手法，又有寺庙圆雕与浮雕的效果，将深奥神秘的宗教说教，用通俗的艺术形式表现出来，雅俗共赏。艺僧们往往用金色与七彩装饰，使佛像、菩萨显得雍容华贵而慈悲可亲。他们更擅长以大场面来表现复杂的情节，不受时空的限制。各种经变、佛本生、佛传故事、历史故事均可在酥油花彩塑中得到表现，有“立体连环画”之称。例如塔尔寺的《文成公主入藏》、《释迦牟尼本生故事》，色彩明快、艳丽，大布局的散点透视，局部的焦点透视，又巧妙地利用三度空间的立体感，形成大型彩塑多情节的组合。



堆绣

是西藏塔尔寺独创的藏密艺术品种。用各种彩色绸缎剪成人物形状，内垫羊毛、棉花，绣在大幅布幔上。由于中间凸起，立体感很强，宛如一幅浮雕。悬挂在大经堂里的佛经故事大幅堆绣，有的宽达30多米，非常壮观绚烂。《十六罗汉图》的风格显然是藏式罗汉的典型造像，与清代乾隆宫廷画家姚文翰、丁观鹏所绘藏式罗汉画类似；黑色背景底上绘出彩色的罗汉，各具神态，状貌古野，皆呈梵僧像。其布局构图、衣纹线条、山水布置又明显受中原罗汉画的影响。《玄奘法师》和《天王像》则是带有汉地色彩的作品。



玛尼石刻

玛尼是指藏密经咒六字真言“唵、嘛、呢、叭、咪、吽”，后来泛指刻有玛尼字样或神佛形象的石块，广泛流传在西藏民间。玛尼石堆源于苯教的灵石崇拜，是苯教与佛教文化相互融合的产物。每天，人们手拨念珠，口颂真言绕玛尼堆转行，每转一圈，向石



堆绣药师佛唐卡

堆添一块石头。天长日久，玛尼堆愈筑愈高。随着佛教在西藏的流传、信仰与崇拜神佛形象的具象化，“灵石崇拜”逐渐转化为佛教经咒和佛陀的偶像崇拜。人们开始在自然的石头上雕刻佛、菩萨、本尊、护法神、高僧，以及六字真言。玛尼石刻的制作风格以不同地域而分为线刻、减底阳刻、浅浮雕、浮雕等不同种类。线刻即是线描阳刻；减底阳刻是在线刻神佛形象周围稍凹面减底，使造像凸出，强调层次和空间感，以突出主体形象。玛尼石刻中最为常见的是造型多变的平板石刻，这种石刻多运用浅浮雕，或线刻与浅浮雕的综合技法。即在线刻的基础上增加斜面增加立体感，有的则直接运用斜刻刀法。



玛尼堆油画







◎东晋十六国金铜禅定坐佛　◎十六国金铜禅定坐佛　◎十六国弥勒菩萨立像

汉传佛教造像

汉传佛教指流行于中国内地，以汉语为传播载体的佛教流派，汉传佛像艺术是汉传佛教的重要表现形式和组成部分。千百年来，汉传佛像艺术在不同时代政治、经济、文化以及人们审美观念的影响下不断发生变化，呈现出不同的时代风貌，形成了具有汉文化特色的艺术。

中国早期佛教造像

佛教传入之前，中国已具有高度的雕塑艺术，佛教传入后，由于受从西域传过来的印度和犍陀罗等地造像风格的影响，使中国早期的佛像艺术，与我国文化艺术的特质相互融合，佛像造形比较古朴雄伟而粗犷，衣纹厚重有力，神情崇高而庄严。代表作有北魏云冈二十窟的大佛像。



南北朝金铜佛头像

南北朝金铜佛造像

中国南北朝时期铸造的小型单体鎏金铜佛像，主要供奉于佛寺或宫中，包括佛、弟子、菩萨、天王、力士、诸天等形象，间或也指镀金锤鍱像。



金铜立佛

南朝金铜佛造像传世不多，现存宋文帝元嘉十四年（437）和二十八年的鎏金佛像，可为其早期代表。北魏金铜佛造像年代较早者，为太平真君元年（440）朱雄造坐佛和四年范申造立佛像。北魏初期佛教艺术的主要来源，是西域印度式(或称凉州式)佛像，这与南朝造像有着明显的区别。存世孝文帝太和（477～499）年间的金铜佛造像很多，大多造型朴拙，形体肥壮。这种特点，在6世纪初佛像上，仍保持其余势。新造像形式，大约在延昌（512～515）年间已露端倪。从现存造像看，当时河北定州、山东博昌一带，已成为区域性造像中心。南北交融及区域性造像中心的形成，标志着中国金铜造像进入了一个新阶段。西魏和北周金铜佛造像遗存较少，而保存传统程序较多。东魏金铜佛造像的特点，一方面表现为继承北魏晚期造像的某种式样，同时又显示了向北齐造像过渡的新作风。北齐金铜佛造像大都矮壮丰满，宽肩鼓腰，厚重浑圆，多用圆雕技法。衣纹表现简洁洗练，流丽自然。北齐、北周金铜佛造像，背光多已消失。北齐金铜佛造像中，山西多粗壮，河北较细巧。这一时期造像的共同点是头大身小，作椭圆体。造像衣褶已不再追求线条的表现和雕饰的细腻，而在于对造像自身形态、体型的注意。这种力图挣脱线的造型结构，重在立体解剖的进展，由写意到写实的变化，是中国雕塑史上划时代的一个进步。

北魏佛教造像

南北朝后期，随着佛教的传播，佛像艺术更多地融入中国传统的文化审美，更加蓬勃发展。北魏孝文帝时



北魏一铺三尊立佛背屏式石雕造像


◎北魏砂岩菩萨头像


◎北魏昙任造释迦、多宝二佛并坐像


◎北魏金铜释迦、多宝二佛并坐造像


◎北齐石灰岩加彩缘觉头像

推行汉化政策，佛教造像的形态转而向南朝文化审美风格的方向发展，盛行“秀骨清相”的造形。此时佛的容貌略长而清秀，眉目慈祥，嘴角上扬微笑；身材修长，肩膀略削，穿褒衣博带式袈裟，姿态略显清瘦飘逸，有如洞察人生哲理，智能慈悲的文人雅士。例如麦积山石窟西魏时期(535～556)的一尊塑像，脸型长圆清秀，头部隆起成肉髻，额广平正，慈眉善目，嘴角微扬，和蔼微笑，神情俊秀而慈祥。佛身穿垂领褒衣式袈裟系带，衣褶自然旋转流畅。右手作施无畏印，左手作与愿印，姿态优雅沉静端坐在须弥座上。此尊佛像雕塑技法纯熟优雅，神韵生动、温文儒雅，具有南朝文化、艺术、审美的思想。

北齐佛教造像

佛像艺术发展到了北齐(550～577)，开始出现特殊的变化，这时的佛像以单体圆雕佛像为主。可能受到印度笈多时期佛像与南朝“曹衣出水”画风的多重影响，造像形态由北魏的“秀骨清相”转为面容丰圆适中，身躯圆润，比例匀称及薄衣贴体的新风格。整体雕工简洁流畅，神情静谧端祥。例如山东青州附近的一尊北齐佛像，头顶低肉髻以螺发为布，面容方中带圆，弯眉细长，眼神垂视，似乎蕴藏着无限睿智与慈祥。挺直的鼻子，厚长的双耳，嘴角上扬，流露一丝会心的微笑。佛像身穿圆领下垂式袈裟，轻薄透体，肩臂圆润舒畅，身材厚实，比例匀称修长。简约洗炼的阴刻衣纹，随着身体起伏变化，如行云流水般流畅。虽然造像的手、脚已残缺，但是未减其相好庄严的美感。


北朝菩萨头像

北周佛教造像

北周造像主要的风格特征是面阔而方圆。一般来说由于过度强调头部的表现，形成头身比例过大的躯体造型，可视为北周时期地区性造像艺术惯有的作风。北周造像，除主尊、胁侍和供养像外，无其他雕饰，对比之下，确是拙朴简洁的代表。例如四川成都万佛寺天和二年(567)造菩萨像，虽已残损，但仍可看出与关中造像不同的特色。该像雕刻精细，衣褶密垂，缨珞满身，并且足穿草鞋，应系北周入蜀后与当地造像艺术相结合以后的产物，具有浓郁的地方色彩。

北朝造像碑

中国北朝的宗教石刻。全角似碑，在其上开龛造像，多为佛教造像，少数与道教有关。并常铭刻造像缘由和造像者姓名、籍贯、官职等，有时还刻出供养人的形象。现存实物以北魏的最早，而以东魏和北齐之际与西魏和北周之际的数量最多。多为高浮雕作品，形体较小，雕琢精细。造像碑的形状，大致可以分为扁体碑形和四面体柱状两类，以前一类为多。扁体碑形主要龛像雕于碑体正面，碑阴及碑侧也有雕刻像龛的，但多是刻造像人题名及供养人像等。四面体柱状造像碑，四面的宽度大致相同，均有雕刻，有的下有碑座，上有雕成的仿木构建筑的碑顶。造像碑雕刻的题材广泛，佛、菩萨、天王、力士、比丘、伎乐飞天等均有雕造，并常雕有佛传故事及千佛等。有时把许多题材汇集于一碑，分层布置。造像碑的雕刻风格因地域而有不同。河南出土的造像碑雕琢较精，多呈高浮雕状，构图较多变化，人物形态生动，图案装饰细密繁缛。陕西出土的造像碑雕琢较粗放，甚至有的把衣裾以阴线刻于龛下。由于造像时间早晚不同引起造像风格的变化，与北朝石窟造像的演变相一致，从北魏后期造像的面容瘦削，经东、西魏，逐渐变为北齐、北周造像面容的圆润宽肥。





隋金铜阿弥陀佛成辅大祭坛



南朝梁侯朗造佛立像

南朝佛教造像

南朝的造像虽不及北朝然而也很风行。宋武帝造有无量寿金像，明帝造有丈四金像及行像八部鬼神。此外，丈六、丈八铜像的制造甚多，小金像也多有铸造，塑像、旃檀像更为普通，而以戴颙所造为最精妙。齐武帝时，石匠雷卑造瑞石释迦像，镌琢极巧。萧嶷、萧子良并造像甚多，明帝也造有千躯金像。梁武帝造有光宅、爱敬、同泰诸寺的丈六弥陀铜像等，简文帝也仿造印度祇园精舍的旃檀像，造有高约一、二寸的千佛像。陈文帝造有等身檀像12躯，金铜像百万躯，宣帝造有金铜像等2万躯。此外名僧及信众所造，不胜枚举。在这一时期，外国的造像也输入不少。如齐代有扶南国所送金缕龙王像、白檀像等；梁代有从天竺请来的优填王所造旃檀佛像及扶南国所送珊瑚佛像、旃檀瑞像，盘盘、丹丹两国所送牙像，于田所送玉佛等。



隋代石雕佛头像



南朝宋韩谦造金铜坐佛

隋代佛教造像

隋代佛教兴盛，佛像先继承北朝的风格，以后转而向写实的优美造形发展，以丰腴敦实，典雅端庄为主要特质，为唐代佛教艺术辉煌奠定了承先启后的根基。著名的有山东济南四门塔的隋代佛像，这尊佛头像是隋大业七年(611）的作品，其风格承续山东北齐时的佛像特征，面容丰润端祥，肉髻微凸，螺发小而整齐，宽广平正的额上有贴金的白毫相，双眉细长弯曲，双眼微睁垂视，挺直的鼻子，大耳垂肩，嘴角微扬，流露出愉悦的微笑。着垂领式袈裟，衣质柔软贴体，褶纹疏落有致，自然流畅，双手相叠作禅定印，身形丰腴结跏趺端坐。佛的面容流露禅悦的神情，身姿舒坦安祥，彷佛是正在内观生命的真谛，而入轻安冥想的境界。

唐代佛教造像

唐代是中国佛教最兴盛时代，佛教造像的发展，大体经历了初唐、武后和玄宗时期三大阶段。初唐造像蜕变于北朝、隋代造像，向圆熟洗练、饱满瑰丽的作风发展，为盛唐的造像繁荣作了准备。这一阶段的造像，体态轮廓多呈椭圆形，造型严整平板，头大身直。佛面相多为丰颊方颐，更接近中国人的造型特点，衣褶线条舒畅，随身体曲线而起伏流传，显示了对人体自然形体的注意。雕刻技法一方面承袭北朝以直平刀法表现细部衣纹的传统，同时又发展出向下凹入的圆刀刀法以至中凹边高的技法，真实感更强。而唐代造像的精品，多出于武则天时期，这一阶段的特点是对现实形象的描写更加深入，一铺多尊像、佛弟子高僧像、表现西方净土的阿弥陀佛和观世音菩萨像以及众多菩萨像，都成为雕刻家新的描写对象，神秘的氛围减淡了，代之以更多表现世俗生活的内容。在雕刻技法上，运用比较圆浑凸起的圆刀线条，以表现作品的细部。处理衣纹和肌肉，不再有固定的程序手法，造像全体各部刀法不同，


◎五代至宋供养菩萨壁画（一组）


唐代金铜菩萨立像

更为切近写实。印度佛教艺术中那种与世疏隔，中国北朝雕刻中那种庄严肃穆的高洁格调，都被力求用中国人的气质和眼光，写照唐代社会风情的新创作所代替。

宋代佛教造像

佛教到了宋代以后，融入世俗化的生活中，佛教艺术的发展也随之发生变化。此时的寺院中，以观世音菩萨及罗汉像最为流行。宋代的菩萨面容椭圆秀美，姿态优雅自在，造像减少了宗教的气氛，却更善于表达亲切的人性审美雅趣。代表作为四川安岳石窟的宋代观世音菩萨像，头上戴巾，在华丽宝冠上有化佛，容貌温雅秀丽，慈眉善目。身穿垂领大衣，胸饰璎珞，盘腿端坐于莲台上；菩萨双眼垂视，朱唇微抿，双手拢于袖中，如入禅定中的空明意境。此尊雕刻技法熟练精巧，色彩古朴高雅。将观音菩萨慈祥、清净、自在、禅悦的神情展露无遗。


北宋佛坐像

元代佛教造像

元代佛教造像虽承前代而来，但也明显有自己独特的风貌，元代统治阶级信奉喇嘛教，但对其他宗教信仰采取宽容态度，因而传统的佛教艺术仍得到继承和发展。同时，喇嘛教作为佛教的宗派（密宗），与传统佛教各宗（显宗）并存，使佛教造像亦有所发展。"汉式造像"继承了唐宋传统风格，汉化佛教特征更加明显；"梵式造像"受到印度巴拉王朝作风的影响，有其特定的仪轨，虽与"汉式造像"有些共同点，但从外表形象到内在的精神状态，从面型、体型、姿态、服饰、执物，到背光、莲座乃至龛形，大多显露出梵式喇嘛教造像的特征。

明代佛教造像

明代佛教造像除继承唐宋以来的汉式造像风格而有所变化外，一部分作品则融合了西藏地区喇嘛教雕塑的样式，形成了梵、汉二式造像并行的局面。北京大慧寺二十八诸天像（明正德八年，1513）、山西太原崇善寺千手千眼观音（明洪武十六至二十年，1383～1391）、陕西蓝田水陆庵塑壁（明嘉靖四十二年，1563）及山西平遥双林寺的天王、力士像，都是明代佛教造像的优秀之作。但是这一时期的大多数作品，失之公式化、定型化，尽管外表金光灿烂，雕饰华丽，却缺少内在的生命活力。

清代佛教造像

清朝时期，伴随着大规模石窟开凿的日渐衰败，寺庙内供奉的佛教造像逐渐多了，这个时期的佛教造像更加世俗化，甚至有的完全因袭着前代的样式，或曲意求其真实。同时由于清代绘画艺术的发展，佛教造像在技法处理上，或多或少地受其影响，因此这个时期的佛教造像虽然在面相气韵上表现不出多少特性，但以全体的比例与轮廓的构图，都能达到恰如其分，衣饰与衣纹的表现也运用了很现实的手法，成为这个时期的显著特点。





◎斯瓦特风格佛陀坐像



◎克什米尔风格莲花手观音坐像

藏传佛教造像

藏传佛教寺院的主供佛像，大都是以圆雕形式出现。以高大、造型讲究、装饰精美为特点。特别注重形象的端庄、气度的华贵，力求在宁静中表现佛的心态。与主供佛形成的一组塑像群中，除了佛以外，还有菩萨、罗汉、护法神、大师等，这些塑像形态各异，神采多样。同时还出现了人格化的造像。如塔尔寺的彩塑妙音天女、财源天女，这两尊塑像，体态优美，有端庄秀丽、丰满妩媚之态。布达拉宫所保存的精美造像为全藏之冠，有吐蕃时期的历史人物，有历代精制的佛、菩萨造像，这些造像大量用金粉，造成金碧辉煌的效果。千手观音、修持的弥勒、结跏趺坐的文殊，妆饰多用鲜艳、对比强烈的色彩，无不雍容华贵，神采照人。藏传佛教的护法神像一般则用浪漫夸张的手法来表现，其形态往往奇谲怪诞、凶狠狂怒而充满了可怖神秘之感。如吉祥天女面目凶恶，金刚、天魔皆头饰骷髅，火焰四射，手持血供颅骨，足踏裸形男女。这些造像都是藏族艺僧严格按照《造像度量经》的规格塑造的，意思是菩萨护法示现威猛二相，用以驱魔镇邪，化导众迷。



斯瓦特风格

今巴基斯坦境内的斯瓦特地近犍陀罗造像艺术的核心区域——白沙瓦，中国古称邬仗那，地属北天竺，系入藏弘法的金刚乘祖师莲花生的故乡。西晋高僧法显、北魏僧人慧生以及唐代的三藏法师玄奘皆曾拜谒该地的佛教胜迹并存有文字记录。斯瓦特造像无疑禀承了犍陀罗造像艺术的基调，存世作品多为7～9世纪所作，作为藏人心目中的佛教胜地，斯瓦特艺术曾经深刻地影响了藏传佛教造像的实践。斯瓦特地区的佛像多顶结螺髻，发髻顶端往往可见特征性的花叶装饰，眼白和白毫镶嵌白银。造像身着犍陀罗式通肩大衣抑或袒右大衣，服装较犍陀罗石雕更加服帖，衣褶呈细密的不对称U形，右手多结与愿印，左手握持衣袂，常见裸露双足跏趺而坐的姿态。佛座以继承犍陀罗石雕的双狮子束腰佛座较为常见，饱满光洁的素面仰覆莲束腰座更为流行。除佛陀外，弥勒、莲花手观音、文殊菩萨等的造像亦可见到，晚期又出现了大日如来、马头观音等密教造像。菩萨造像头戴饰有弯月的三叶高冠，束冠的缯带垂于双肩，多袒露上身，戴项链、臂钏、手镯等简单的饰物，披帛络腋，下身穿衣褶细密的贴体大裙，菩萨造像多呈半跏坐姿，瑟瑟座较为常见。西藏地区仿制了大量的斯瓦特式造像，且由于明清时期入京朝觐的藏地僧侣曾经将斯瓦特造像在内的所谓“梵铜利玛像”作为珍贵的礼物进献给皇帝，故而内地自然也收藏了相当数量的斯瓦特造像。



斯瓦特风格莲花手菩萨坐像

东北印度风格

8世纪中叶于北印度东部孟加拉和比哈尔兴起的波罗王朝（亦译帕拉王朝，约750～1150）堪称印度佛教



东北印度风格佛立像



◎克什米尔风格一佛二菩萨立像



◎尼泊尔风格无量寿佛坐像

最后的庇护所，那烂陀寺以及超岩寺成为波罗王朝境内的密教学术中心和造像基地。波罗时代的佛教开始趋向于密教化，在笈多艺术的基础上逐渐形成了独具东北印度地方特色的造像流派。崇尚藻饰、造型繁缛的波罗佛教造像显然融会了大量印度教艺术的因素，菩萨装的宝冠佛像以及多头多臂、持物复杂的密教尊神特别是密教女神像渐趋流行，风靡不衰。藏传佛教后弘期最具影响力的传法大师阿底峡即为东北印度的孟加拉人，于阿里、卫藏地区传教十数年，其弟子仲敦巴还创立了藏传佛教的噶当派，噶当利玛佛像与波罗王朝的造像两者间就存在千丝万缕的密切关联，藏地的许多重要寺庙中至今还供奉珍藏有相当数量的波罗造像真迹。至13世纪穆斯林的入侵彻底摧毁了孟加拉、比哈尔地区残存的佛教势力，尼泊尔地区的造像艺术开始取而代之，成为影响藏传佛教造像艺术的又一主导流派。

克什米尔风格

存世克什米尔造像多为7～12世纪的黄铜铸像，除犍陀罗后期造像风格的影响外，克什米尔造像也曾汲取了笈多时代马土蜡、萨尔纳特两地造像的艺术营养。克什米尔的佛像可见跏趺坐、倚坐及立姿作品，佛像顶结高肉螺髻，面相丰圆饱满，大耳垂肩，白毫、眉弓和眼白处多喜嵌银，佛像颈部饰有蚕节纹，多着袒右及通肩大衣，佛装类似湿衣，极为服帖，装饰效果肖似笈多—马土蜡式造像，亦可见到如同萨尔纳特式造像所谓的“裸体佛”，佛像的肉体美感得到了淋漓尽致的表现。坐佛身下多可见一素面或錾花的座垫，堪称克什米尔造像的特征性标志。除朴素的束腰方座外，精雕细镂的装饰以立柱、双狮子、夜叉、斯芬克斯、供养人等的矩形佛座也很流行，亦可见到岩座。菩萨造像头戴三叶高冠，束冠的缯带飘舞于耳畔，垂搭于双肩之上，面形丰圆，双目圆睁，耳垂上佩戴的优波罗花状耳珰极富特色。早期菩萨无论坐姿、立姿皆多袒露上身，下身穿着紧匝贴体的錾花短裙，晚期作品则披着缀有流苏的M形披巾。菩萨佩戴的饰物较斯瓦特造像更为繁复，日趋华美，尤喜联珠纹璎珞及环绕通身的大花环，光背多见桃形头光与舟状身光组合而成的空心火焰纹造型。



克什米尔风格宝冠佛坐像

克什米尔风格莲花手菩萨立像

尼泊尔风格

佛教创始人释迦牟尼的诞生地和涅槃地皆在尼泊尔境内，藏王松赞干布亦曾迎娶尼泊尔的尺尊公主作为大妃，藏地早期最著名的佛教寺庙——桑鸢寺，据传即曾以汉、藏、尼泊尔三地风格建造。尼泊尔盛产红铜，辈出巧匠，藏地乃至内地的佛教造像艺术都曾与尼泊尔造像结下不解之缘，以至于15世纪以后的藏地造像极难与尼泊尔作品相互区分。尼泊尔造像艺术深受印度笈多时代马土蜡、特别是萨尔纳特造像流派的影响，同时也体现出东北印度波罗王朝金刚乘密宗造像的风格。佛像顶结高肉螺髻，可见顶严，丰额广颐，姿态优雅，无论立佛的通肩大衣抑或坐佛的袒右袈裟，皆轻柔贴体，多忽视对衣褶的表现，造像立体感极佳，佛装之下的肢体轮廓清晰毕现。



◎尼泊尔风格上乐金刚立像



◎藏西区阿閦佛坐像



◎藏中区风格文殊菩萨坐像

尼泊尔艺匠铸造的各种红铜鎏金的女性立像堪称最富地方特色的人体美造像典范，尤其是双手和双足，指头外伸，姿态优美，宛若生人。菩萨呈现典型的三屈式立姿，头戴高耸的华冠，项链、臂钏、手镯、璎珞等饰物日趋华美，多镶嵌有各种名贵的宝石，自造像左肩部至右胯处垂下的一条S形通身大璎珞是此类造像的特征所在。菩萨袒露上身，某些作品刻意突出女性的生理特征，如高耸的球状双乳，立像下身多仅见简单的腰布，着裙者亦如贴体湿衣，着力表现姿态优美的双腿。立像多见空心卵圆形火焰纹头光，台座常见模拟真实莲花莲蓬的仰覆莲圆座。



藏西区风格

西藏阿里地区古格王国的辖地是藏西区的佛教中心和造像中心，10世纪末叶受古格王意西沃派遣留学求法的仁钦桑布携32名克什米尔造像匠师返回古格，创建托林寺等佛教寺院，11世纪孟加拉高僧阿底峡亦应邀赴古格弘传佛法，藏西地区的造像样式受到了克什米尔造像以及东北印度波罗王朝造像的深刻影响。13世纪之前的藏西区造像，是对克什米尔及波罗造像艺术删繁就简的忠实模仿，造型稚拙，充满童趣。13世纪以后，藏西区造像渐趋成熟，比例匀称、姿态优美、装饰华丽、铸工精湛的作品逐渐成为造像艺术的主流。造像题材上，以毗卢遮那佛作为核心的金刚乘五方佛一度非常风靡，多为菩萨装的宝冠佛造像。14世纪前的藏西区造像，头戴五叶高冠的冠顶多以帛带相互联结，这与莲蔓、披帛、缯带相互缠绕纠结而成的空心网状光背一并作为藏西区造像的特征性标志之一。藏西区造像多以黄铜铸造，鲜见鎏金，造像眼白、璎珞、台座等细部多见嵌银处理。



明中期铜鎏金宝生像



藏西区风格马头金刚立像

藏中区风格

藏中区在地域上主要包括今日喀则、山南、拉萨地区，14世纪主要流行带有浓厚东北印度波罗王朝特点的所谓波—藏风格造像，多为黄铜铸像。佛像的顶严多装饰以火焰纹，发迹线呈倒置的弓型，衣饰如萨尔纳特式，袈裟下摆于双足间呈扇形排布。菩萨戴三叶高冠，发髻高耸，耳畔可见扇形的花结，宝缯飘舞，衣饰朴素，袒露上身，斜披璎珞，下身着短裙，呈现三屈式立姿，极富肉感。除波罗式的多层叠涩四足座外，亦流行半月状仰覆莲座，其莲瓣装饰朴素，是此式造像的特征所在。元代藏中区的造像核心在今日喀则一带，各种风格诸造像流派的影响仍然杂糅并处，交互作用，并未形成统一的藏中区风格，日喀则地区藏西风格较为突出，而萨迦和拉萨地区更多地体现出尼泊尔、波罗造像的影响。明代藏中区的造像艺术可谓冠绝藏区，此时尼泊尔造像的影响依旧存在，但西藏本土造像以及汉族中原地区造像的因素得到加强。

漠南蒙古风格

漠南蒙古佛教复兴于明万历年间(1573～1620)，清代诸帝皆刻意扶持其地的黄教信仰，敕命四大活佛之一的章嘉呼图克图总管漠南蒙古政教事务，于康、乾时期兴起了大规模的造像活动，归化、张家口、多伦诺尔是漠南地区制作金铜造像的根据地。漠南造像又称察哈尔式造像，大型作品多为锤揲像，小型造像则多系铸造而成。造像面部体现出典型的蒙古人特征，广

◎藏中区风格金刚亥母立像



◎漠北蒙古风格不空成就佛坐像

◎清代速勇佛母坐像

额方颐，肢体饱满。菩萨多头戴高耸的镂空五叶冠，冠叶细瘦，束冠缯带于耳畔反复折叠，耳垂处佩戴的耳珰极为华美，垂于双肩，胸腹部可见自双乳外绕过的U形大璎珞，腰部束带。造像一般衣褶浅显，通体宝冠、项饰、璎珞上镶嵌有品种繁多的各色宝石。造像台座为典型的仰覆莲座，莲肉饱满颇具质感，莲瓣间可见小尖叶，特别是台座上部清晰可见的一周联珠纹堪称此式造像的特色所在。

漠北蒙古风格

一世哲布尊丹巴是举世公认的漠北蒙古佛教造像艺术的灵魂人物。漠北蒙古造像多为红铜镀金像，佛像顶结高肉髻，可见顶严，身着袒右袈裟，衣着轻柔贴体，衣缘处錾刻花纹，袈裟下摆于双足间呈现出扇形襞褶。菩萨头戴造型别致的高冠，发髻顶部可见火焰宝珠，束冠缯带于耳畔结成扇形花结，起翘的缯带紧贴双耳，耳珰相当精美。菩萨面相丰圆，辫发披肩，颈饰三道，袒露上身，宽肩细腰，通身佩戴有富丽堂皇的项饰、臂钏、手钏、足钏等物，自双肩绕过双乳外侧垂于腹部的U形大璎珞颇具特色，下身着裳亦如坐佛，轻柔贴体，有若湿衣，衣褶浅显，衣缘处錾花，双足间呈现出工细精致的萨尔纳特式扇形襞褶。佛座分为两种类型，一为模拟真实莲花、莲蓬的多层仰莲大圆座，莲瓣尖端外翻并錾有花纹，且莲瓣间密布莲蕊是此类佛座的主要特征。另一类为半月形的高座，上部为多层素面仰覆莲座，不见束腰，双层莲瓣莲肉尖端外翻，其间饰有小尖莲瓣，莲座下方可见多匝弦纹，座体上下方各见联珠纹饰带一周。



漠北蒙古风格释迦牟尼坐像

明代内地风格

明永乐、宣德年间施造用于颁赐藏地僧侣的金铜造像，代表了明代汉藏造像艺术的最高成就，最具鉴藏研讨价值，世称“永宣宫廷造像”。“永宣造像”的主要特征包括：佛像顶结高肉髻，可见顶严，菩萨头梳高髻，戴五叶宝冠，髻顶可见火焰宝珠，束冠缯带于耳畔结成扇形花结，缯带盘曲翻卷，戴大圆耳珰。造像面部呈现所谓“国字脸”，宽肩细腰，肢体饱满，双足十趾逼肖生人。佛像衣着简朴，多见袒右袈裟，双足间可见扇形襞褶。菩萨通身佩戴华丽饰物，尤以U形璎珞最为常见，络腋的披帛在肘部绾成环状，衣褶流畅生动，写实自然。造像台座以仰覆莲束腰须弥座最常见，莲肉饱满生动，尖端起翘饰有卷草纹，莲瓣排列紧密，瓣间可见小尖叶，仰莲上层以及覆莲下层各施以联珠纹饰带一周。



清金刚橛双身立像

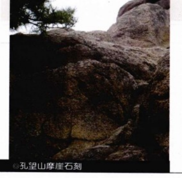
清代内地风格

康乾二朝宫廷官式造像代表了清代内地汉藏风格造像的最高成就。据各种档案史料记载，乾隆朝为供奉、祝寿及颁赐所施造各种材质的佛像多达数以十万计。乾隆帝于宫廷中设立专事造像的“造办处”，亲自参与造像图样的设计，审查蜡样并监督造像的全过程。在造像规模、样式、材质、工艺等各方面可谓百花齐放、异彩纷呈，除汉藏风格的作品外，好古的乾隆帝还组织仿造了包括克什米尔、东北印度、尼泊尔等风格在内的大量仿古佛像。乾隆朝颁布编纂的《造像度量经》、《三百佛像集》、《诸佛菩萨圣像赞》等经典无疑标志着藏传造像艺术在公元18世纪的最后辉煌。



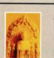


◎三国佛教青瓷魂瓶（残）



◎孔望山摩崖石刻

历·代·佛·教·造·像



在中国古代的雕塑艺术品中，佛教造像占据极为重要的地位。佛教各个时代的造像，在形象与内容方面都有着不同的特点。魏晋南北朝时期佛教造像既是宗教的宣传品，也是帝王权贵的意念所在。随着370余年的分裂和动乱的结束，在唐朝，佛教造像达到鼎盛，其艺术造型呈现了佛教与中土文化极致融合。从某种意义上说，佛教造像是社会现实的一种艺术概括，是一个封建王朝的本质与功能的形象化表现。

早期佛教造像

由于佛教的教义并未得到充分的理解与认同，东汉三国时代的佛教造像无异于"充满物欲的神仙"，佛像与西王母、东王公等本土神杂糅并处。代表作主要包括四川地区东汉时代的崖墓造像及铜摇钱树浮雕坐佛，湖北地区多见的佛饰铜镜等。早期佛教造像中，最具代表性的则是魏晋十六国的佛教造像，极具艺术价值。

阿育王狮子柱头

印度孔雀王朝阿育王时代的雕刻作品。磨光砂石雕刻，高约2.08米，约作于公元前3世纪中叶。1904年在印度北方邦萨尔纳特出土，现藏萨尔纳特博物馆。萨尔纳特即相传佛陀初转法轮的鹿野苑，曾立有一根柱身铭刻着阿育王诏谕的圆柱，高约12.8米。现柱身已断，柱头保存完好，通称"阿育王狮子柱头"。柱头顶端蹲踞着四只圆雕的雄狮，背部相倚，面向四方，前肢挺立在一块鼓状圆盘顶板之上。顶板围以一圈浮雕饰带，镂刻着四只较小的动物：狮子、大象、瘤牛、奔马，每两只动物之间用一个法轮隔开。顶板下方刻有钟形倒垂莲花柱饰。阿育王狮子柱头具有双重象征意味：整个石柱象征宇宙之轴；法轮是佛法的象征，又是征服世界的"转轮圣王"的标志。



东汉末年灰陶佛饰钱树座

孔望山汉代摩崖像

中国最古老的石窟雕刻，位于江苏省连云港市孔望山南岩。高约100米，长约16米，有大小108尊佛像、罗汉像，以及涅槃图、舍身饲虎图、力士像、大象与蟾蜍等雕像。刀法简单朴实，艺术价值很高。制作时间大约是东汉末年。

龙光瑞像

指龙光寺所供奉的印度优填王以旃檀所作的释迦佛像。相传鸠摩罗琰从印度携带佛像欲至中国，途经四国，都留下图本。后羁留龟兹，生子鸠摩罗什。鸠摩罗什东游时，把佛像带到中国，后安放在江南龙光寺，故称"龙光瑞像"。隋朝时该佛像安奉在长乐寺。以后历经各代，元仁宗延祐三年（1316），迁奉到燕京大圣万安寺旃檀瑞像殿。今已不知下落。



◎张元造释迦、多宝并坐背屏式造像



◎龙门石窟佛坐像　◎龙门石窟佛坐像

南北朝佛教造像

此期的造像题材主要集中于释迦、弥勒、释迦多宝二佛、莲花手观音等已经形成信仰核心的佛教诸神，传世作品多见石雕像与金铜像。河北、山西、河南、山东是当时北朝单体造像艺术的根据地。

成都万佛寺石刻

中国南朝至唐代的佛教石刻造像，出土于四川省成都市西门外万佛寺遗址。陆续出土残佛像、佛头、菩萨像、伎乐天像、须弥座等约200余件，现均藏于四川省博物馆。石刻造像纪年从南朝宋元嘉二年(425)至唐大中元年(847)等。其中宋元嘉二年净土变石刻为已知南朝有纪年造像中最早的一件。万佛寺造像从造型上，可分为早期(南朝宋至梁)和晚期(北周至唐)。早期的造像面型方正，晚期的面型圆润，肌肉丰腴，匀称秀静。万佛寺造像大多为释迦立像和观音立像，其风格、手法与北方造像，尤其是龙门石窟造像相接近。

礼佛图浮雕

在洛阳龙门宾阳洞中，雕刻时间约为510～520年，共两大幅。一幅为皇帝及其侍从，一幅为皇后及其侍从。构图复杂，前后左右人物排列彼此呼应，关系紧凑，气氛严肃而活泼。人物前后层次和衣褶都很繁复，并不堆积，也不强调体积及空间感，是南北朝雕塑的重要作品。

洛阳永宁寺雕塑

中国北魏佛教泥塑。永宁寺是北魏后期熙平元年(516)灵太后胡氏所建，遗址位于今河南省洛阳市。1979年对永宁寺的塔基遗址进行发掘，发现了大量佛教泥塑残像。泥塑残像分大小两种：大像较少，只有佛和菩萨像的残件，无法复原；小像较多，约300余件，多为贴置在墙壁上的影塑。塑像头高约7厘米，体高约15厘米，全系手工塑制，泥质细腻，淘洗匀净，由于曾遭大火焚烧，现在已成坚硬的陶质。从头像看，主要内容有两类：一类是菩萨、弟子、飞天等；另一类是世俗供养人，包括众多的文武官员和男女侍仆、侍卫武士等，仿拟皇室供养佛的行列。泥塑的面貌传神，富有个性，人物的发髻、冠帽、衣袍、鞋履等，刻画得细致逼真，代表了当时泥塑艺术的最高水平。

青州佛教造像

1996年10月在山东青州龙兴寺遗址中发现的大批佛教造像。这批造像总数约为400尊，时代跨度从北魏至于北宋。北朝作品居多，以北魏晚期到东魏、北齐时代之作为主流。造像雕造精美，彩绘富丽，工艺特殊，虽然经过毁法时破坏，但仍可见其时佛像造型的丰富多样与时代特征。佛像多数保存了表面的绘彩贴金，使今人可以目睹当时雕刻作品富丽彩绘的真实面貌。这批佛像中有数件卢舍那法界像，在佛身上不是装绘袈裟肤色，而是施以绘画，有精美细妙的说法、飞天、胡人、地狱类图像，将绘画和雕造结合于一身。青州佛教造像造型样式丰富，体现了北魏后期从秀像宽衣至薄衣显体像型的变化，衣饰中既有稠叠密集，也有几乎无纹痕的洁净透体作品。



杜僧逸造阿育王佛立像



南北朝乐氏造金铜弥勒立像

这是存世东魏时代体量最大、铸工最精的金铜佛像，立姿弥勒身着典型的"正光式"佛装，装饰为极具立体感的阶梯式衣褶，堪称最完美的褒衣博带式佛装。





◎造像碑

午猷为亡儿造弥勒像

单体鎏金铜佛像，铸造于北朝正光五年（524），通高77厘米，包括一立佛、二立菩萨、二思惟菩萨、四供养菩萨、二力士、十一飞天、二博山炉、二狮子。该像铸造繁杂，造型精美，保存完整，是现存北朝金铜佛造像中的佳品。各躯造像及佛座、背光等，分别用插榫连接，说明是分体铸造再合成一像；雕饰精细入微，远胜于大型石刻作品，充分反映了金铜佛造像的工艺特点。主像弥勒，身着南朝褒衣博带式大衣，衣褶宽平，衣裙下摆如翼式伸展，平柔直垂。这种衣褶表现，是中国式造像的重大突破。弥勒面貌清瘦，潇洒秀丽，其他胁侍菩萨宝缯飞扬，帔帛交叉，围绕主像匀整对称地配置，浑然一体。该造像现存美国大都会美术馆。

云冈石窟坐佛

位于云冈石窟第20窟，是云冈石窟中最著名的露天大佛。此窟为北魏时期昙曜禅师建议文成帝(460)在云冈石窟开凿的五个石窟之一，传说是依照北魏开国皇帝道武帝的形象雕刻的。这尊佛像高肉髻，磨光发纹，面相丰圆饱满，宽广平额中有白毫相，细长双眉，睁眼平视，直挺高鼻，双唇较薄，嘴角上扬，露出微笑。佛像蓄八字髭，大耳垂肩，粗颈肩宽，身躯颇为壮实。身着僧袛支(里衣)，外穿偏袒右肩式袈裟，双手在腹前作禅定印，结跏趺坐于窟中央，庄严雄健之姿，令人肃然起敬，是中国早期最精彩、予人印象最深刻的佛像。大佛全身比例适称，造型手法简练概括，为这一时期佛像雕刻的杰出代表。

新昌石佛

新昌大佛寺景区一平方千米内，聚集着仙髻岩洞窟弥勒大佛、般若谷摩崖大观音和蟠虎岩露天弥勒大佛，更以佛心广场峭壁上巨大的摩崖"佛"字为中心，把上述三尊大佛紧紧地联系在一起，人称"新昌圣景四大佛"，形成了全国罕见的新昌石佛。新昌石佛区有三大特点：第一佛像均以岩石为主体结构，分洞窟型、摩崖型和露天型三类。第二大佛大却少，小佛小却多，形成一大一小、一少一多的佛坛系列布局。第三大佛均超过现行通用的中国大佛13米以上高度的要求。

剡溪石佛

位于浙江省新昌县南明山大佛寺大殿内。开凿于南朝齐武帝永明年间（483～493），至梁天监十五年（516）完成，世称"三世石佛"，为江浙第一大造像。此佛为依崖雕成的弥勒佛，作全跏坐式，高13米，两手心向上交置膝间。手掌甚大，可容10余人站立其间。此石佛原为立像，元惠宗元统二年（1334）用条石砖块砌成双膝，改作现状。

河南浚县四面体柱造像碑

建于北齐武平三年（572），在河南浚县。该碑四面体柱状，下有碑座，上



砂岩加彩贴金维摩诘坐像

◎南北朝佛坐像

释迦多宝并坐像

北魏时代风靡一时的释迦、多宝并坐造像是根据南北朝时期风行不衰的《妙法莲华经·现宝塔品》所施造的。据此品所载，释迦牟尼宣讲法华妙义之时，七宝佛塔自地涌出，现化于空中，前来听法的多宝佛于塔中分半座让与释迦佛，二佛遂于塔中结跏趺坐共同宣敷经旨。这一佛教典故特别为当时的僧俗信众所津津乐道，仅北魏时代，河北、山西、山东等地就制造过大量这一题材的铜、石造像，迟至隋唐时期仍可发现释迦、多宝并坐像的踪迹。

有雕成砖木建筑的九脊单檐歇山式碑顶。碑身四面均刻成上、中、下三层小龛，龛内造像。据造像铭刻，可知正面上龛为弥勒，中龛为释迦，下龛为阿弥陀；左侧上龛为弥勒、观世音双尊，中龛为普贤菩萨，下龛为无量寿佛；背面上龛为释迦，中龛为大势至菩萨，下龛为释迦、多宝并坐；右侧上龛为维摩诘，中龛为涅槃变，下龛为药师佛。雕刻匠师采取了匀称的布局，每面平均地分为上、中、下三栏，在四面的棱线下雕刻龛柱，但在柱头宝珠周围和上部雕出树木的枝叶，由于所刻树种不同，故枝叶形态富于变化，使整体构图既规整又不呆滞，把那些题材之间缺乏有机联系的龛像巧妙地汇成风格统一的整体。同时，作者尽量避免把构图近似的有胁侍菩萨的坐佛，如释迦、阿弥陀、无量寿佛、药师佛等并列，而是间隔布列了交脚的弥勒菩萨、乘象普贤菩萨，以及并坐的释迦、多宝与对坐的维摩、文殊等双尊造像。弥勒、观世音双尊像的组成形式，是十分罕见的。在龛楣、宝床的细部雕饰方面力求丰富，避免雷同，使得很难脱开单调的龛像排列，呈现出富于变化的格局。

重龙山摩崖造像

位于四川资中县城北重龙山北麓的君子泉崖壁。最初开凿于唐代，北宋有续建。原来由162龛组成，现保存完好的约有90龛，造像1 000多座。龛中多刻一佛、二弟子、二菩萨、二力士像，造像多以佛经故事为题材。石壁间还有唐大中十二年（858）、天祐元年（904）及北宋大中祥符三年（1010）的造像记，以及大量的唐宋名人题诗、题字等。



南北朝佛头像

大佛崖摩崖造像

中国北周佛教摩崖造像，位于甘肃省武山县。崖面高60余米，其上有北周巨大的石胎泥塑一佛二菩萨。佛结跏趺坐，高近40米，低平肉髻，面相浑圆，眉宽眼大，鼻阔唇厚，颈短肩方。身着紧窄的通肩袈裟，施土红色，绘石绿色田相纹，双手叠于腹前作禅定印。佛两侧胁侍菩萨立像，高髻宝冠，宝缯垂肩，着绿缘红色僧祇支，披巾绕肩穿肘而下，腰束裙，跣足，双手捧莲枝供养。佛、菩萨像两侧画成排的弟子、菩萨和力士等群像。方形佛座分上下六层浮塑仰莲、卧狮、卧鹿大像，中间开一尖拱楣浅龛，龛内塑一立佛二菩萨。这铺造像上方筑木构风雨檐，右方有上下两层塑像，上层为五立佛，下层为十立佛，大部已残，又开圆券龛8个，其余崖面满绘说法图、千佛、飞天等壁画。据大佛左胁侍左侧造像铭，可知营造时间约在559年。佛座中间龛内造像经宋代重修。壁画少量为唐至元代补绘，余皆为北周原作。大佛崖摩崖造像规模巨大，运用浮塑手法，简练概括，形象塑造显示出北周佛教艺术庄重、朴实的独特风格。大佛庄严，菩萨慈蔼，佛座装饰精美，整体效果宏伟壮丽。



薛氏造像碑





◎唐代金铜跏趺坐佛



◎五代镇国寺彩塑

隋唐五代佛教造像

佛教在隋代开国之君——文帝杨坚的鼎力扶持下得到很快的恢复与发展。与此同时，佛教造像也大量出现。据史载仅杨坚本人施造的佛像就多达10.658万躯，修治历代法难中毁损的造像竟多达150.894万多尊，隋代无疑为研讨中国佛教造像史提供了数量可观的造像实物。唐代实为中国造像史的高峰期，至此中国化的佛像已经正式成型。面相丰腴、体格饱满，重视人体美的表现是唐代造像的共同特征。五代虽然只有短短的53年，但是其佛教造像依然继承了唐代佛教造像的发展趋势，表现出新的特征。



金铜观音菩萨立像

金铜双树像

金铜佛双树像铸造于隋开皇十三年（593），现藏于美国波士顿博物馆。此像高度为76.3厘米，台座上升起双树，树上枝叶簇簇，枝叶之间还嵌有莲花化生童子、璎珞华绳，璎珞从树前方和两侧垂下。主佛披偏袒右肩袈裟，形貌端严，趺坐于束腰仰覆莲圆座上。桃形火焰形项光镂空又浮雕有莲瓣莲叶，非常精致。宽大的双层台座上有二胁侍菩萨，戴高冠、立莲台，帛带璎珞绕身，其身后有较小的声闻弟子，台前又安设有力士、双狮与香炉。金铜佛像中双树造像非常罕见，金铜双树像是珍贵的佛教雕塑作品。

巴中南龛摩崖造像

中国隋至宋代佛教造像，位于四川省巴中县化成山。现存龛窟133个，造像2 100余尊，始凿于隋，多为唐代造像。此外，宋代两龛、清代两龛、民国时期五龛。最早的造像题记为唐开元二十八年（740）。造像分布在云屏石、山门石、千佛岩、大佛洞、佛爷湾一带长约350米的崖壁上。以大佛洞最为集中。南龛造像受中国北方石窟艺术的影响，融合了蜀地的民俗风情。南龛唐代造像在表现技法上注重质感和比例，形神兼备。龛窟中雕刻有多种建筑形象，屋形龛占很大的比例，龛楣雕饰了各种花草、灵兽图案及浮屠，同时用红、绿、蓝、白等天然颜料彩绘造像，烘托出富丽华美的气氛。不少龛内雕有楼阁、经幢，反映出唐代建筑风格。

安岳摩崖佛像

中国西南地区唐代佛教造像，位于四川省安岳县八庙乡卧佛沟。卧佛沟为东西向，在长达0.5千米的两边崖壁上，凿有大小龛窟138个，其中佛教造像84龛，计1 593尊，内以释迦牟尼左侧卧造像最为壮观。卧佛全长23米，头长3米，肩宽3.1米，头东脚西，向南左侧卧于距地表5米处的崖壁上。卧佛头有螺髻，双目微闭，形体修长，身着袈纱，坦胸，两手平伸，赤双足，神态安详端庄。此像雕刻精美、洗练，形象地展示出超脱的境界。在卧佛上部，刻有释迦牟尼佛坐像，两侧为诸弟子及天龙八部等，各现半身。腹部外侧跪一弟子，面向佛，背朝外。脚部刻力士像一尊，上身裸露，肌肉丰满，充分表现了盛唐时期石刻造像艺术的独特风格。

桂林断崖石佛

位于广西桂林，为断崖石佛群。刻于唐高宗调露元年（679），其中最引人注目者为位于西山观音峰的佛像。像高1.4米，佛像左手安于大腿上，右手伸向膝下，呈触地印手势，穿着贴身之薄裳，两肩宽阔，露出丰腴



唐密造像

中国佛教典籍中的杂密经典可以追溯到东汉三国时代，甘肃敦煌莫高窟北朝的壁画中已可发现密宗的尊神，但汉地密宗的真正繁荣应系“开元三大士”来华译经的唐玄宗开元天宝年间。印度高僧善无畏、金刚智和不空于东西两京译出纯密经典多部，标志着唐密宗门的正式建立，这是汉地密教的黄金时期。深受唐密宗门影响而施造的佛教造像即所谓唐密造像中，陕西西安安国寺遗址以及扶风法门寺塔地宫出土的文物堪称存世唐密造像之集大成者。



辽代下华严寺彩塑

山西大同下华严寺薄伽教藏殿建于辽重熙七年（1038），殿内供奉的一堂三铺彩塑造像皆系辽代原物，未经后世妆銮失真，代表了存世辽代造像艺术的最高成就。

之胸部，像旁有调露元年十二月昭州李寔所书的造像记，为南方佛像的雕刻作品的代表作。此外，伏波山还珠洞中的诸佛像，也保存良好。刻于还珠洞侧壁的菩萨立像，有唐宣宗大中六年（852）的造像铭。

河南修定寺塔砖雕

中国唐代佛教寺庙砖塔砖雕，位于今河南省安阳县。塔身四面嵌雕砖，上下13层。上起六层方形或长方形雕砖以兽面、力士、莲花、彩带、华缨、彩铃、垂穗等图案组成帐幔。第六层以下均为菱形砖，各面以兽面衔团花系带六道分为五段；中段居中一道五块菱形砖，雕团窠海石榴（状似法轮）图案，两侧四道分别雕舞乐、飞天、童子；其左右两段各三道，分别雕马、象、兵、莲花宝珠和玉女、居士；再向外左右两段各三道，分别雕天王、力士和狮、龙等护法。塔身南面开拱券门，门额石雕三世佛二弟子二菩萨二天王，门券上砖雕兽面、龙首、力士，两侧砖雕龙、虎、四臂明王。塔的上层砖雕帐幔，装饰繁密华丽，层次分明。以下的各种人物、动物以及团花、卷草、彩带等，无不成功地运用了写实的浮雕手法，真切动人，更因雕砖制作采用泥塑翻模的方法，同一图案成列构成了很强的装饰效果，使砖塔远看庄严稳重，近看富丽壮观，体现了唐代浮雕和装饰艺术的高度成就。

还珠洞摩崖造像

位于广西桂林之伏波山，唐代称为东岩。还珠洞玲珑通透，内有唐代摩崖造像200余尊，以宋伯康造像与造像记最为著名，刻于大中六年（852），是珍贵的佛教艺术杰作。洞内摩崖石刻甚多，最早的为唐咸通四年（863）桂管观察使越格与摄支使刘虚白之题名、宋代大画家米芾之自画像、范成大之鹿鸣诗，均为研究唐宋绘画书法之重要资料。



砂岩菩萨立像

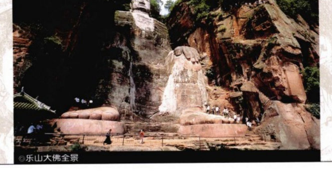
皇泽寺摩崖造像

位于四川广元县城郊西1千米处之嘉陵江西岸。皇泽寺原为武则天之祀庙，寺后有大小窟龛40余个，计有北周、隋、唐等时期之摩崖造像1 000余尊，其中第10号造像龛最大，主像高约4.8米。寺内造像精美，形式多种，以唐代作品居多。

夹江千佛崖造像

中国唐代佛教石刻造像，位于四川夹江县城南3千米的青衣江畔。石刻造像分布在悬崖峭壁上，共150余





◎乐山大佛全景



龙门石窟石灰岩佛头像

龛。石刻铭记中有开元、咸通、大中等纪年题记。突出的有净土变龛、毗沙门天王龛、弥勒坐佛龛、维摩变龛和观世音龛等。最大的为弥勒像龛，佛高2.7米，造型优美，比例适度，姿态与乐山大佛相似。二胁侍菩萨服饰华美，衣纹流畅，肌肉丰硕，体积感很强。毗沙门天王龛，左右两壁各有浮雕三层，每层以云朵纹隔开，镌骑马武士、护法神、三大八臂神、怪兽；后壁刻有羽人，雕刻细致。但有些内容与佛教无关。净土变龛，在两米见方的龛内，镌刻了270多个形象，楼台殿阁多间，气象宏伟。殿外矗立宝塔两座，玲珑剔透，华美壮观。阿弥陀佛端坐殿中，神态安详。殿内外聚集着僧众弟子。顶有飞天伎乐，翩翩起舞，一派欢乐景象。维摩变龛约一米见方，维摩身穿宽袖长衣，头戴风帽，与文殊相对，空中飞天乘云而来，旁立众弟子，造型颇为精美。

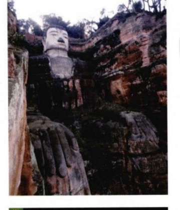
柳埠千佛崖石刻

中国唐代佛教雕刻，位于山东济南东南40千米的白虎山东麓崖壁上。主要为摩崖龛像，今存小型洞窟6个，大小造像214尊，铭刻45处，其中10尊刻有武德、贞观、显庆、永淳、文明等年号，为皇家、官僚和平民百姓出资凿刻。造像内容及形式除两龛倚坐佛像外，余均为结跏趺坐阿弥陀佛及释迦牟尼佛，一佛二弟子二菩萨的组合仅有一龛，造像最大者2.8米，小的仅数十厘米，但均雕琢精湛、细腻、写实，世俗化倾向较为明显，为典型的唐代造像风格。

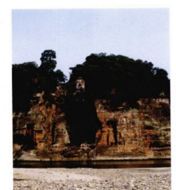


乐山大佛

位于四川大渡河与岷江交会处的



乐山大佛



乐山大佛

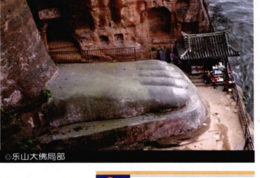
乐山县。附近有凌云山胜境，该山位于岷江东岸，又称九顶山，与乐山城隔江相望。唐开元年间，高僧海通见江水暴涨，危及乐山，于是建议将矗立于大渡河与岷江两河流交会处之悬崖峭壁，就整座山雕刻成一尊巨大佛像。自唐玄宗开元元年（713）至德宗贞元十九年（803），历时90年方得完成。佛像依山面江，头在山顶，足在山麓，俯视江水。巨佛之膝部以下形成倒凹字形，河水冲入凹处，水势受挫，回流而出后，即可缓和水流，并可避免泛滥成灾。佛像亦可壮人胆气，象征慈航普渡之精神。大佛乃依凌云山崖石开凿而成，故又称“凌云大佛”。佛顶与山齐，足踏大江，高71米，肩宽28米，目长3.3米，为世界最大的石刻佛像，赤脚上可围坐百余人。

卢舍那大佛龛

其为龙门石窟中规模最大、艺术最



◎天龙山石窟砂岩菩萨游戏坐像



◎乐山大佛局部

精美、最具代表性的雕塑。卢舍那大佛是由唐皇室出资，延请高僧善导、惠暕大师等主持，在艺匠们诚心恭造之下，于唐上元二年（675）完成。佛高17.14米，头高4米，耳长1.9米，位居像龛中央，头顶上肉髻隆起，有涡旋发纹，面型圆满端秀，方额大耳，长眉秀目，嘴角微扬，神情庄严崇高又睿智慈祥。身穿通肩袈裟，衣纹如水波婉转流动，虽然手、脚风化残缺，但丝毫未减其风韵。此尊大佛既有男性的庄严自信，又有女性的温和慈祥，因此具有圆满的神圣之美。气势磅礴，雄伟壮观。大佛两边有不同的弟子佛像：弟子迦叶严谨持重、阿难温顺虔诚。两侧二菩萨盛装艳服，华丽端庄。天王威武有力，单臂托塔，脚踏小鬼。力士刚强暴躁，神态狰狞。这组佛像是中国唐代佛教雕刻艺术的代表作，也是中国雕刻艺术的巅峰之作。



龙门石窟石灰岩菩萨立像

曲阳修德寺雕刻

中国5世纪末至9世纪中叶的石刻造像。修德寺遗址位于今河北省曲阳县，建于唐或五代。1954年先后发掘了两个造像坑。经修整后，得石像2 200余件，除少量青砂石像和陶像外，绝大部分是白石造像。最早一件是青砂石高脚菩萨三尊像，相当于云岗期，最晚一件，为盛唐末期，前后延续约350余年。有纪年造像者247件，自神龟三年（520）至天宝九年（750），造像形式共19种。东魏纪年造像具有明确的时代特点和风格，圆肩鼓腹，身材矮胖，和蔼可亲，与北魏晚期秀骨清相完全不同。北齐纪年造像大都身材丰满，衣纹简练，刀法爽朗，体积突出。隋代纪年造像则都具有比例匀称、挺胸细腰、衣饰轻薄、刀法刚劲的风格。

山西佛光寺唐代塑像

佛光寺位于山西省五台县，殿内有35身彩塑，分布于高74厘米、宽五间的佛坛上。主像为释迦、弥勒、阿弥陀佛，其旁为观音、普贤菩萨及胁侍、供养菩萨等。观音、普贤分骑狮象，由蛮奴和拂菻牵引，像侧还有一童子。三主像均面颊丰满，眉毛弯弧，口鼻端正，唐风显著。弥勒与释迦螺发，阿弥陀佛则为直发。释迦、阿弥陀佛台座前的垂纹，弥勒、阿弥陀佛胸腹部的衣纹带结，都是常见的唐代形式。侍胁菩萨腰部攲曲，微向前倾，腹部稍凸，供养菩萨均在高蒂莲花台座上，一蹲一跪。佛坛左稍为骑狮观音、右稍为骑象普贤，不同于习见的文殊、普贤组合，这是因五台山为文殊菩萨道场，文殊遂不出现于佛侧所致。观音冠有化佛，服饰奇特，胸前作如意头，两乳为螺旋纹，云头复肩，两袖翻卷如火焰形。菩萨神情安详、舒眉展眼、领戴缨珞、腕约宝环。胁侍与供养菩萨均垂双辫，形象逼真动人。佛坛两端的天王像，张目怒视，执剑披甲，威武而无狞恶之状。佛坛左端还有建殿施主宁公遇像，而住持高僧愿诚之像则位于对称的右端，均是珍贵的唐代真人塑像。

沙登村石刻

位于云南省剑川县西南沙溪的石钟山。沙登村古名沙退，古道两旁的山





◎唐代白石跏趺坐佛造像



◎唐代金铜坐佛一铺三尊锤鍱造像

石上有石刻四处，分别雕出弥勒佛、阿弥陀佛、天王及塔，其中塔仅有轮廓，尚未竣工。在第一地点有题记11行、54字，刻于南诏十世国王、昭成王劝丰祐天启十一年，亦即唐武宗会昌元年(841)。沙登村后的佛龛浅而无饰，佛旁无菩萨或弟子像。佛头都是螺状高髻，面部圆满，具有盛唐风格。



五台山殊像寺文殊菩萨

四川水宁寺摩崖造像

四川巴中县的石窟群，位于县城东37千米处，主要雕造于水宁河两岸的始宁山及龙骨山山麓。唐代开凿，现存有27龛，造像300余尊。其中，以二号龛规模较大，主要有一佛二弟子、二菩萨、二天王、二力士及供养人像，为唐代兴盛时期典型的配列方式。

山西南禅寺彩塑

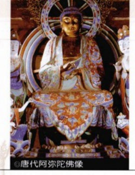
中国唐代佛寺彩绘泥塑像群。南禅寺位于今山西省五台县。寺内的大殿中长方形砖坛上置彩绘泥塑坐立像17身。坛正面中间塑释迦佛，高2.48米，螺髻金身，结跏趺坐于高1.48米的束腰须弥座上。佛左右塑阿难、迦叶二弟子，胁侍二菩萨立像，各高约2米。佛侧前方塑半跪的供养菩萨一对。坛的东西两面塑文殊菩萨乘青狮、普贤菩萨乘白象的坐像，均通高约3米。狮旁塑驯狮“拂菻”立像，象旁塑牵象“獠蛮”立像，高约1.5米。还有童子立像一对，高约一米。文殊、普贤外侧各塑胁侍菩萨立像一对，高约2.4米，天王立像一对，各高约2.8米。此外，佛座束腰部分还塑有力士小像，高约0.4米。彩塑的形象各具特色：阿难俊秀，迦叶诚笃，文殊和普贤庄严华贵，胁侍菩萨端丽不俗，供养菩萨娟秀虔诚，西侧的天王敦厚儒雅，东侧的天王威武凝重，青狮勇猛，力士雄健。佛、弟子、菩萨坐立蹲跪于莲台之上，天王、童子、拂菻、獠蛮和狮，象则脚踏砖坛地面，以示身份地位有别。形态各异的群像，高低错落，疏密大小都在高大慈悲的佛的观照之下，构成有变化的整体。现存塑像如手指纤细部分多有残缺，但基本上保持唐风，它是中国现存最早的唐塑。

唐廉琮造像碑

碑造于唐久视元年(700)，通高1.55米，碑额雕双龙纠结，龛中为倚坐弥勒像。碑身上部三龛，中龛为一坐佛二弟子二菩萨，两侧龛中雕力士。龛楣饰垂帐、华绳，绕以二体飞天。下部龛中雕地神托博山炉、二供养和二狮子。碑身下部铭刻长篇造像记。现藏于山西博物馆。

唐马周造像

陕西西安出土，造于唐贞观十三年(639)，为初唐造像的代表作。此像是石灰岩雕，佛结跏趺坐于八角莲座上，饰举身火焰纹背光；圆脸，挺直的身躯有硬直感，通体圆肥丰满。此像已注意到不同部位采用不同的刀法，装饰集中于身后背光处，给人以明快舒展的印象。


◎唐代阿弥陀佛像



温塘摩崖造像

位于河南陕县西南温塘村南断层山崖壁上。现存佛像数十尊，均为唐代作品。较大的佛龛有四个：第一龛内雕一菩萨立像，面部已毁，面形长而丰满，耳垂近肩，上身袒露，胸前有项链，下身着裙，龛外有宋人的题名。第二龛呈火焰状，内有观音立像一尊，上身袒露，胸前挂璎珞，下身着裙，足登莲台，姿态优美，唐大历九年（774）建造。第三龛刻一菩萨立像。第四龛呈火焰状，内雕一佛二菩萨，三像皆足登莲台，莲梗相连，菩萨身着长璎珞造像修长优美。

三教摩崖造像

“三教”是指佛、道、儒。大足石刻始于晚唐，历经五代而盛于两宋，是中国晚期石窟艺术中的优秀代表。其中的三教造像，反映了三教融合的时代风尚。代表作有：一、石篆山摩崖造像。位于大足县城西南约25千米处，有子母殿和千佛崖两处造像。子母殿为宋代造像，共编为9号，是典型的三教造像区。6号孔子十哲龛，正中刻孔子坐高台，左右刻有颜回等十弟子像。造像记文曰“元祐辰岁孟冬七日，设水陆合庆赞讫。弟子严逊发心镌造此一龛，永为供养，愿世世生生聪明多智”。二、妙高山摩崖造像。位于大足县城西南约35千米处，均为宋代造像，共编为8号。2号三教窟，正壁刻释迦佛坐莲台，左右立迦叶、阿难。左壁刻李老君，垂眉长髯，坐方台上，左右立侍者。右壁刻文宣王孔子。其余为佛教造像。三、佛安桥摩崖造像。位于大足县城西南约30千米处，皆为宋代造像，共编为13号。12号三教窟，正壁刻毗卢佛，左壁刻太上老君，右壁刻孔子。雕工精美，有多则题记。三教人物融为一体，颇有代表性。

江苏栖霞寺舍利塔浮雕

中国五代佛教雕刻。栖霞寺位于今江苏省南京市。舍利塔在原寺附近之千佛岩前，基座部分装饰华丽，腰间有隅柱，并以履莲、须弥座和仰莲承受塔身。隅柱之间各面雕有佛传故事浮雕8块，即乘象入胎、诞生、出游、逾城、降魔、成道、涅槃等。浮雕内容丰富，造型真实而生动，风格纤细。每根隅柱还刻有神王和龙的高浮雕。华丽雕饰的塔座不仅增添了石塔的光彩，而且也为中国密檐塔建筑创造了一种新形式。在塔基莲花座上为舍利塔第一层。塔身前后两面雕成门形，东西两面为文殊、普贤，东南、西南为二天王，东北、西北为二仁王像，除门形为浮雕外，其余皆为高浮雕。第二层以上塔身逐渐收缩、变矮，塔身每面皆为二圆龛，龛中为坐佛，雕刻甚为精巧。



跏趺坐佛

此像系杭州十国时期所建的雷峰塔地宫的出土物。佛像结螺髻，颈饰三道，左手抚膝，右手当胸，裸右足结跏趺坐，双足间可见扇形襞褶，体现出唐代造像的时代特征。坐佛背后衬托以造型别致的镂空火焰纹光背。此像整体应属唐末至五代过渡期的作品。

山西镇国寺彩塑

中国五代彩绘泥塑。镇国寺位于今山西省平遥县。佛坛正中设须弥座，其上为释迦趺坐像，两侧为二弟子、二菩萨、二供养菩萨、二供养童子及二天王。本尊背光之后塑有观音一身。除本尊像为后塑外，其余11身皆为五代时原物。塑像保存较好，面颊丰满圆润，姿态自然，虽经后世重装，但基本保存了五代泥塑佛像的艺术风格。





◎铜文殊菩萨像　◎杭州飞来峰造像

宋元明清佛教造像

两宋时期佛教造像北方以陕北为代表、南方以四川为代表的中小型石窟，虽不以规模数量取胜，但其造像艺术仍然取得了为后世所瞩目的骄人成绩。元明清三代的君主除明世宗嘉靖帝排佛外多信奉佛教，这一时期存世的佛教造像数量最巨。而逐渐摆脱了佛典仪轨的束缚，禀承三道合流传统，凸显浓郁民间特色的世俗体造像堪称此期佛教艺术的主流。

河北正定隆兴寺铜菩萨像

中国北宋铜铸佛教造像，位于河北正定。寺内大悲菩萨铜像高22米余，下有2.2米高的石须弥座，仅次于西藏扎什伦布寺的强巴佛像，是国内现存铜造像中最高者之一。大悲菩萨又称千手千眼观音，造像形式为像体周匝与胸前共有42臂。据寺内一通详细记载铸像过程的宋碑，可知宋代铸造时42臂均是铜铸，雕木为手，而现在仅当胸合掌的两臂为铜质，像体两侧的40手臂已在清代换为木制。造像体型纤细颀长，比例匀称，衣纹流畅，腰部以下尤为出色，富有宋代艺术风格。须弥座的上枋、壶门内和隔间间柱上有伎乐、飞天、盘龙等精美雕刻。

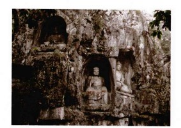
如来佛像

石篆山石刻

石篆山位于大足县城龙岗镇西南25千米。造像开凿于北宋元丰五年至绍圣三年（1082～1090），崖面长约130米，高约3～8米。石篆山石刻是典型的释、道、儒“三教”合一造像区，在石窟中罕见。其中，第6号孔子龛，正壁刻中国大思想家、儒家创始人孔子坐像，两侧壁刻孔子最著名的十大弟子。这在石窟造像中，实属罕见。第7号为三身佛龛。第8号为老君龛，正中凿中国道教创始人老子坐像，左右各立七尊真人、法师像。据造像记知，以上三龛造像均为大庄园主严逊出资开凿，同为当时著名雕刻匠师文惟简等雕造。

四川万年寺普贤像

位于四川省峨眉山圣寿万年寺无梁砖殿内，金铜铸造，铸造于北宋太平兴国年间(976～984)。塑像为普贤大士乘六牙白象，高7.4米，重约62吨。白象高3.3米，身披鞍辔，足踏千朵莲花，背负贴金仰莲宝座，座高1.42米。其上为2.65米高的普贤坐像，头戴宝冠，披袈裟，右手持如意，左手置膝前，全身贴金。高大的塑像比例适度，端庄凝重。该像是宫廷内侍张仁赞奉敕在成都督造，分段浇铸，焊接而成。



杭州飞来峰造像

飞来峰造像

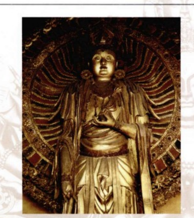
飞来峰又称灵鹫山，位于浙江省灵隐、天竺两山之间。飞来峰有洞穴数十处，刻有从五代至元朝的300余尊石龛佛，其中以观音洞最著名，洞壁雕满大小佛像，而以多宝天王像、弥勒像、罗汉雕像、岩窟中之三宝佛像等驰名远近。飞来峰的金光洞另有无数精美石刻，洞口石壁上有11尊宋代卢舍那佛浮雕。飞来峰摩崖上有三面八臂菩萨像，大约为元代作品。此外，壁上雕刻之布袋和尚与十八罗汉造像也为元代造像。

潼南大佛

位于四川潼南县城西约1千米处之大佛寺内。根据县志记载，寺内石



◎云南筇竹寺五百罗汉塑像（局部） ◎强巴佛像



丈六金身佛立像

佛，宋靖康元年（1126）塑造，清代重装大佛金身。大佛依山而凿，坐姿，高约27米，头饰螺髻，袒胸，着双领下垂外衣，左手置膝前，右手平置胸前，两眼炯炯，全身饰金，庄严雄伟。

江苏保圣寺彩塑

中国宋代佛寺彩塑。保圣寺在江苏省吴县，殿内原供有释迦牟尼和塑壁十八罗汉，火灾后半壁坍塌，罗汉像大部损坏。保圣寺罗汉分别塑造在山岩、云水、洞壑之间，借环境的烘托，表现不同人物的性格特征。塑壁山岩突兀，洞窟错列。居中结跏趺坐的达摩，戴巾，闭目入定，塑造出一个修养很深的老僧形象。其西侧为一神态安详的胖大袒腹罗汉。另一个面容清癯、前胸内收、背微驼的年老罗汉正与一肌肤丰腴的年轻罗汉对谈，人称“讲经罗汉”与“听经罗汉”。其余各像也都很有特点。这些罗汉像重传神，形象生动，为古代彩塑的优秀代表性作品。

江苏紫金庵彩塑

中国宋代佛寺彩绘泥塑。紫金庵位于江苏省吴县。塑像集中在主殿罗汉殿内。罗汉殿中央佛坛上塑三身主佛，中间为释迦牟尼，左为药师佛，右为阿弥陀佛。三佛结跏趺坐，两手置腹前，嘴角微翘。殿两侧分列十六罗汉坐像，高约1.5米，神情生动，姿态各异，比例适度，刻画细致。罗汉像经彩绘装銮，较好地表现出衣服的质感和衣褶的层次。佛坛后壁塑有一身观音像，面丰体硕，衣饰简朴，具有唐塑遗风。相传十六罗汉像和观音像同出于南宋民间雕塑名匠雷潮夫妇之手。大殿北壁像龛中还有八身塑像，除一身弥勒佛像外，大都目光呆滞，缺少生气，为明代末年补塑。

山东灵岩寺雕塑

位于山东省长清县，寺内千佛殿有藤胎髹金和铜铸佛像3身，泥塑罗汉40身，四壁及屏壁上列置木雕、铜铸小佛像多身。40身罗汉像环坐于殿内四周下层壁坛之上，通高在1.6米左右，风格写实，能够表现出不同年龄和身体特征的差异。注重人物不同性格和精神状态的刻画，脸型多为长方形，高鼻梁，眉弓隆起，轮廓清晰，衣纹刚劲，又富于质感。

辽宁奉国寺雕塑

中国辽代佛教彩塑。奉国寺位于辽宁义县城内东北隅，兴建于辽圣宗开泰九年(1020)。寺内大雄宝殿，宽48.2米，深25.13米，高约24米。在高87厘米的佛坛上横列七身大佛，当是同期所作。佛像合须弥座高约8米，形制风格基本保持了辽塑特征，静穆安详的神情，比例匀称的体态，浓郁的宗教气息。但由于屡经后世重装，不免略显柔弱。七佛背光高约16米，正中最大，左右逐次减小，狭而薄，雕工繁缛，可能为后世所补。每佛两侧各立一胁侍菩萨，高约2.5米，共14身。菩萨头戴宝冠，臂戴宝钏，或仰或俯，或斜立平视，两足踏莲花一朵。风格与山西大同华严寺薄迦教藏殿辽



金刚力士像




◎佛像

塑相似，唯体态较为僵直，身上无彩带环绕。佛坛两端为二天王，高约4米，神态动势较夸张。殿内四壁绘佛教故事，梁枋绘飞天。

山西华严寺雕塑

华严寺位于山西省大同市内，寺内的藏经殿内现存辽代塑像29身，佛坛平面呈倒凹字形，中央并列三佛，四角为四尊身着铠甲神态威武之护法天王。北端本尊为过去佛燃灯佛，二胁侍二弟子四菩萨；中间为释迦牟尼，胁侍二弟子四菩萨；南端为未来佛弥勒佛，胁侍六菩萨。过去、未来佛座前各有两个供养童子及后世补塑坐佛各一尊。佛、菩萨面型方圆，通身敷彩，面部及冠上贴金。圆光为流水形环状纹饰，是辽代常用的装饰纹样。菩萨神情体态各不相同，他们或盘跏趺坐，或站立，双手或一垂一扬，或合十胸前，颇具女性风度。弥勒佛左外侧菩萨神态尤其优美典雅，为辽代雕塑的代表作。大雄宝殿中央有大佛5身，为明宣德至景泰年间(1426～1456)所造，大殿南北两侧各立二十诸天。雕塑在整体布局上颇为壮观，但神态的刻画远不及前者。


观音菩萨坐像


千手千眼观音像

卢龙经幢

位于河北卢龙县，建于金代大定九年（1169）。幢呈八角形，7层，高10米。柱身浮雕云龙，柱头饰仰莲、石狮，第7层盘盖上雕八条巨龙，上为仰钵承托球形幢顶，雕刻极为精美，为罕见的石雕杰作。

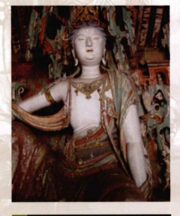
地藏寺石幢雕刻

位于云南昆明，建于大理国时期(938～1254)，又名“梵文经幢”。幢高8.3米，通身以细质砂石分段雕刻，八棱形二级盘座上，立鼓形幢基，雕8条蟠龙，每2条为一组，鬃须飞扬，龙首相向，上有宝珠一颗。基上立幢身7层。第1层，雕四大天王，高约1.5米，神态威武而严肃。天王身后幢体8面，遍刻梵文《陀罗尼经》。第2层，四面各雕佛像端坐于须弥座上，两旁分立胁侍。佛像前面圆雕四力士于四角，裸体赤足，身绕飘带，筋肌鼓胀，睁目愤吼，手托上层界檐，表现出强烈的力量感。第3层，四角雕菩萨坐像各一躯，屈膝盘足，手捧宝盒，体态丰腴，表情温和，与第2层的力士适成鲜明对比。第4层，四角亦雕菩萨，坐于云端，背后有宝焰佛光，空中有飞天，身后龛内亦有佛像及胁侍等。第5层，正中置一宝珠，四面守护着铁嘴利爪之凶猛灵鹫。第6层，雕庑殿四座，内各有坐佛。第7层，柱形，雕小佛像和菩萨像，上以莲花瓣座托宝珠结顶。石幢原为刻佛名或经咒的石柱子，而大理国古幢只在大体上保留着石幢的轮廓，石柱部分通体分层雕刻佛、菩萨、天王、力士等290余躯，布满全幢，大者1.5米，小者仅几厘米。为了表现降魔护法的主题，将天王力士雕得很大，加以突出；佛菩萨则置于幢体上层，愈上愈小，并与庄严的殿堂、滚动的云层相衬托，以显示佛的至高无上。同时，古幢的每层界石上或刻文字，或雕小佛，或镂莲花，一眼望去，遍体雕刻，琳琅满目，被认为滇中艺术的极品。

◎观世音菩萨立像

云台石雕

位于居庸关内的关台，建于元代，全部以汉白玉砌成。云台上原有楼阁宝塔，至今仅残存基座，然基座内外刻满精美浮雕。云台正中开一道拱门，拱门正中刻有人身双翅鸟口的“金翅鸟”，两旁刻有头盘七蛇的“龙女”，另有对称交叉的金刚杵、巨象、猛龙、花叶等图案。从顶至四壁刻满浮雕，尤以东西洞口对称之四大天王最为令人惊叹，四天王雕像均极雄劲，目光炯炯，神态威猛庄严，线条粗犷豪放，为古代浮雕中不可多见之杰作。洞顶部另刻有无数佛像，四边则刻饰各种花草图案。洞内四大天王浮雕像之间，存有6种不同文字的古代碑刻陀罗尼经文：梵文、藏文、八思巴蒙古文、维吾尔文、汉文、西夏文。碑刻内容为佛顶尊胜陀罗尼经文、如来心陀罗尼经文、咒语与造塔功德记。



双林寺半跏菩萨像

山西双林寺彩塑

中国明代中叶佛教彩塑。双林寺位于今山西省平遥县。寺内天王殿、释迦殿、菩萨殿、千佛殿、罗汉殿等大小10座殿堂共有彩塑2 000余尊。其中有成组的圆雕、浮雕、壁塑及各种装饰性雕塑。彩塑中最大的是天王殿、廊下的四大金刚，各高约3米；最小的如各殿内的壁塑人物，约40厘米；罗汉殿彩塑则与真人等高。四大金刚的动态和表情夸张，且具有不同性格。四天王像每座高约2米，保存较为完整，性格刻画含蓄而各有特点，有很强的写实性。罗汉殿内，中央为观音像，其两侧的18身罗汉(14身坐像，4身立像)是该寺彩塑的精华。彩塑粉色已经斑剥，面部的高点部位甚至露出泥胎，未经后世修补，仍保持了塑像的原貌。18身罗汉的年龄、修养、气质各不相同；他们的脸型、身段、神态直至发型发式、服装也都各异。形象有动有静，丰富多样，衣纹的塑造也极为概括洗练。



双林寺菩萨像

云龙山石佛

云龙山位于江苏铜山县，山上建有兴化寺，寺内有大石佛。石佛为半身坐像，高约10米，是北魏晚期就山崖巨石雕凿而成，当时仅造佛头，清康熙三十四年（1695）复凿佛身。石佛两侧岩壁上，有北魏太和十年（486）及唐宋时的造像与题字，大小佛像错落其中，精美如画。

云南筇竹寺五百罗汉像

筇竹寺位于云南昆明市西郊的玉案山上，该寺以五百罗汉的塑造工艺高超，在中国首屈一指而闻名中外。五百罗汉塑像是1883～1893年，由四川著名雕塑家黎广修及其弟子塑成的。这组泥塑作品摆脱了佛教传统泥塑千人一面的模式，从社会生活出发，把现实主义和浪漫主义相结合，使不同罗汉有不同的个性、神情，群像形态各异，形象逼真，无一雷同。有济公这样的名僧、面容慈祥的菩萨、剽悍怒目的金刚、赤足挑柴的樵夫，甚至还有黎广修及其弟子的形象雕塑等。而人物姿态生动，被誉为“东方雕塑艺术宝库中的一颗明珠”。







◎砂岩一辅三尊背屏式佛坐像



◎四臂度母坐像

藏传佛教造像

藏传佛教雕塑主要包括金铜像、彩塑像、石雕像、木雕像及擦擦五大门类。藏传造像的主要特征包括：第一，造像仪轨的要求严格，造像图像趋同的倾向较为强烈。第二，藏传佛教造像的神谱极为复杂。第三，西藏地处交通要冲，千余年来入藏传法和出藏求法的高僧络绎不绝，包括汉族在内各国、各地的造像匠师、造像工艺亦于此荟萃一堂、水乳交融，故而藏传佛教造像艺术自然发展成为一种具有多元风格的宗教艺术门类。

巴热如布摩崖石刻

位于布达拉宫西南的药王山西侧。在约400平方米的岩面上布满数以千计的佛、菩萨和玛尼经咒。画面中心突出释迦佛，观音菩萨分布四周，大小神佛交织排列。佛、神、观音、密咒，构成一个神佛的世界。造像生动，气势壮观。



四臂莲花手观音菩萨背屏式造像

和日石经

位于青海南部泽库县和日寺。和日寺是藏传佛教宁玛派寺院，也称“切更寺”。该寺后面山上有四堵大型的石经墙，俗称“和日石经”，这是迄今发现的规模最为宏大的藏传佛教石经。中间主体石经墙位于寺院大经堂的右面，长165米，宽2米，高1.1米，所刻经文为世界著名的佛教丛书《甘珠尔》大藏经，一共刻了两遍，约3 966万字。此堵经墙东头有长9米、宽9米、高10米的经墩，所刻经文为另一部世界著名的佛教丛书《丹珠尔》大藏经，约有3 870多万字。经墩东面40米处又有一组石经墙，所刻经文为《塔哆》，共刻了108遍。主体石经墙往西，约120米处另有一石经墙，长15米，宽1.3米至1.58米，高1.2米，所刻经文共17种。此石经墙是用1.5米厚、大小不等的石板两面凿刻经文后，按一定顺序累叠而成的。此石经墙的经文板自1923年开始凿刻，于1951年完成，历时28年。如此浩大的工程，独特的石经墙，在整个藏区经文学遗产中尚属少见。除石经墙外，寺内还有1 000多幅佛像等石刻画。所刻佛像线条流畅，造型度量紧凑，极富动感，栩栩如生，显示了艺人们高超的藏传佛教绘画艺术和娴熟的石刻功力，是藏传佛教石刻艺术中的精品。



释迦牟尼坐像

曲布桑摩崖造像

位于拉萨北郊的德母党山南麓的巨石上，这里曾是五世达赖喇嘛罗桑嘉错的行宫。曲布桑造像属于岩面浮雕、减地阳刻或阴线刻，刻工稚拙而粗犷，布局散漫。大体分为10组，共25身造像。有尊圣佛母、绿度母、宗喀巴大师坐像、强巴佛（弥勒佛）、释迦佛和药师佛等。这些造像皆具有“梵式”特征：佛肉髻上置宝严，广额方面，耳垂扁长，肩宽腰细，多作转法轮印。菩萨耳戴圆形优波罗花，体态窈窕。高僧内着覆肩背心，或戴尖顶、有着三只眼的“赞夏”神帽。人物大多面相扁宽，表情木然。

◎药王山摩崖造像


◎金刚般若波罗蜜多佛母坐像

青瓦达孜山摩崖造像

位于西藏山南地区琼结县青瓦达孜山南端，崖面呈三角形，面积不大，共有两处，年代不详，形别不一，主要有人物石刻和文字石刻两种。人物造像总共有56身，均为藏传佛教诸佛、菩萨、护法造型，其中最大者高3米左右，最小者仅0.15米。文字石刻主要为六字真言。造像多风化或被破坏，大多斑驳不清。

仁达摩崖石刻

吐蕃时期藏传佛教石刻造像之一，位于昌都地区察雅县仁达乡的仁达拉康佛殿。仁达摩崖石刻由佛像和文字两部分组成。据藏文题记，石刻由吐蕃僧人于藏历阳木猴年(804)为祝颂赞普功德和福寿而开凿。造像主要为大日如来佛像和八大菩萨，大日如来佛居中，菩萨环围两侧。大日如来佛像通高3.28米，身高1.95米，高浮雕，结金刚跏趺状端坐于莲花座上。头戴宝冠，宽额、秀眉、凤眼、朱唇，慈祥空灵。上身裸露，左肩环披天衣，耳环璎珞严身，双手结禅定印。莲花座下饰有一对小狮，系大日如来佛坐骑。造型夸张，极富动感。头顶左右雕有一对伎乐飞天，秀发披肩，面型丰满圆润，裸上身，双腿弯曲，持铜钹，造型优美，飘飘欲仙，生动传神。八大菩萨黑发垂肩，佩项圈、手镯、臂钏，面向主尊，坐于莲座之上。整个造像协调对称，造型端庄，线条流畅，表现出较高的艺术技巧。此外，还刻有藏、汉两种文字的题记，除汉文模糊不清外，31行藏文尚清晰可辨。题记内容涉及政治、宗教、法律等方面。

药王山摩崖造像

位于拉萨市布达拉宫西南侧的药王山。据载最早开凿于吐蕃时期，后经历代不断雕凿而成。在长约2公里的药王山山体上刻满了数以万计的石刻组像，小者小不盈尺，大者高达数米，气势十分磅礴。所刻内容多为佛像和文字两种，其中尤以佛像最多。佛像主要由诸佛、菩萨、明王、护法、供养天及藏传佛教的历代高僧大德组成。释迦牟尼、五方佛、三世佛、观音、普贤、金刚手、弥勒、除盖障、地藏、虚空藏、吉祥天女、大威德金刚、大黑天、宗喀巴、历辈达赖、班禅等构成了其中最为主要的内容。文字以六字真言为主，同时包括一些佛经内容。造像粗犷、质朴，大都色彩明丽，多出自民间云游艺人之手，其中不乏形神兼备、栩栩如生的佳作。

扎什伦布寺弥勒铜佛

扎什伦布寺位于西藏日喀则市，寺内有1914年九世班禅确吉尼玛主持铸造的鎏金青铜弥勒佛像。像高22.4米，一只中指便长1.2米、肩宽11.5米，莲座高3.8米，总高26.2米，是世界上最大的铜佛坐像。此坐像用黄金279千克，铜11.5万千克，珍珠300余粒，琥珀、珊瑚、松耳石等各种珍贵宝石1 400多颗，仅大佛像的眉间就镶嵌特大钻石1颗，蚕头大的钻石30颗，珍珠和其他宝石60多颗，是由900个工匠花9年的时间完成的。弥勒铜佛造型生动庄严，制造工艺精湛，反映了藏族人民的高超技艺。


度母立像


FOJIAO
SHUHUA YISHU
佛教书画艺术



佛教自东汉传入中国以后，与中国传统文化相互矛盾、相互吸引、相互冲突、相互融摄，对中国政治、文化、思想、信仰等，都产生了划时代的影响。2000年多年来，外来的印度佛教逐步演变成与中国传统文化紧密契合的中国佛教，并与儒、道两教一起，成为支撑着中国传统文化之鼎的三根主要支柱。

在文化方面，因为佛经的翻译与流传，影响了中国的文学与艺术，为中国文化史写下了光辉璀璨的篇章。尤其是艺术家，将佛法的意境融入中国的建筑、雕塑、绘画、工艺、书法、音乐里，而开创出更具意涵的风格。

根据现有史料，中国的佛画始于三国的曹不兴与他的弟子卫协。东晋时，佛教已经相当流行，当时通行在寺庙的墙壁上画上壁画。这样，一批佛教画家涌现出来，其中最著名的是所谓“画界三杰”顾恺之、陆探微、张僧繇。其后，历经唐、宋、元、明、清，各代名家辈出。如吴道子、周昉、贯休、石恪、廓庵、梁楷、丁云鹏等皆为佛教绘画的名家圣手。他们的作品不仅是研究中国佛教的资料，也是中国绘画中的艺术珍品。

书法是中国传统书写方式之一，所以当佛教与书法艺术结合之后，佛法的传播更为普遍；而书法家们受到佛教的影响，常以佛教为题材来丰富书法的内容，这使书法艺术更增意趣与内涵。佛教书法艺术包括两个方面：一个是书法家创造的佛教书法艺术；一个是由广大的写经人员创造的佛教书法艺术。六朝时，名僧、名士相互往来，相互标榜，也促进了书法方面的交流。不少名士书写佛经，也有名僧书写俗书。如著名的智永书《千字文》就是一例。书法在唐代得到进一步的发展，唐代著名书法家如初唐的欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷，其后的颜真卿、柳公权等，都书写了不少佛教题材的作品。而佛教界著名的僧人书法家则有怀素，其传世法贴有《论书帖》、《自叙帖》、《苦笋帖》、《小千字文》、《食鱼帖》等。



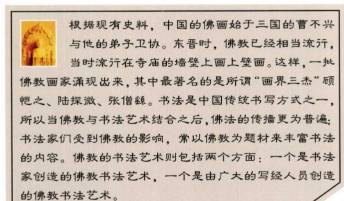


◎藏传佛教祖师唐卡



◎释迦牟尼降魔唐卡

佛·教·书·画·概·论



根据现有史料，中国的佛画始于三国的曹不兴与他的弟子卫协。东晋时，佛教已经相当流行，当时流行在寺庙的墙壁上画上壁画。这样，一批佛教画家涌现出来，其中最著名的是所谓"画界三杰"顾恺之、陆探微、张僧繇。书法是中国传统书写方式之一，所以当佛教与书法艺术结合之后，佛法的传播更为普遍；书法家们受到佛教的影响，常以佛教为题材来丰富书法的内容。佛教的书法艺术则包括两个方面：一个是书法家创造的佛教书法艺术，一个是由广大的写经人员创造的佛教书法艺术。



东方初祖图

佛教绘画分类

佛教画的种类，总的来说，可以分为图和像两大类。所谓像，是指一幅画中单独画一像，或一幅画中虽画有多像，其内容都只是侧重在表现每一像的仪容形貌，别无其他的意义。所谓图，是指一幅画中以一尊像为主体，或多尊像共同构成主体，其中有主有伴，共同体现一项故事。佛画就其内容可以分为七类：佛类、菩萨类、明王类、罗汉类、天龙八部类、高僧类和曼陀罗类。佛图就其内容来分，也可以有六类：佛传类、本生类、经变类、故事类、山寺类和杂类。

祖像

又作祖影、祖师像，即绘画或雕刻的祖师肖像。此类绘像或雕像，在中国历来盛行。据《佛祖统纪》记载，唐中宗曾经命画工在林光殿的壁面上绘有译经诸师之像。《百丈清规》也记载，祖堂的中央应置少林禅宗初祖达摩像，右列百丈禅师之像，左设开山祖师之像。



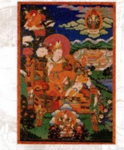
月夜观音

观音画像

唐末以后，随着观世音菩萨信仰的深入人心，普门艺术逐渐兴盛起来。姿容温婉、体态秀研的女相观音逐渐取代了威武有须的男相观音。这跟《普门品》中说观音有三十三应化身，可变幻居士妇女、比丘尼、童女、仙女、优婆夷、婆罗门妇女等女相教义有关，而且阴柔的女性比阳刚的男性更容易表现观世音菩萨慈悲救苦精神的特质。著名的观音画像有南宋张胜温的《普门品观世音菩萨》，代表了观音画像早期的面貌，采用"左图右史"的构图观念，主尊观音居正中，半跏趺坐于莲座上。主尊的两侧，就是《普门品》经文中的除难观音应现图，左右各有"四难"。明代邢慈静、邵弥、



◎关公护法唐卡



◎法王唐卡

吴彬、陈洪绶等人的观音画像却呈现出另一番面貌。虽然同样取材于《普门品》，观音的某些菩萨特征，诸如发髻的式样、水杯、净瓶、杨柳等持物也按照一脉相承的传统，但在体态上已经一反张胜温式的阳刚高大，流露出明代仕女画中纤纤女子的娴雅清韵，风姿既洒脱又飘逸，纵使菩萨的相貌依旧，却已是凡俗气质。

达摩像

这不是专指禅宗祖师的肖像，而是多由想象而描绘出的达摩像，是流行于宋、元以后之禅宗美术之一，通常为单独像。一般以达摩为主题，画题有芦叶达摩（又称一苇渡江，即达摩乘一芦叶，自梁渡长江至洛阳）、祖师问答（达摩与梁武帝对谈图）、面壁达摩（达摩面壁九年的坐禅状）、只履达摩（又称只履西归，即达摩手携只履回归西天之故事）、慧可断臂（二祖向面壁中的达摩表示决心之图）。



达摩像

五十二身像

又称阿弥陀佛五十菩萨像，阿弥陀五十二尊曼荼罗。即以阿弥陀佛为中心，图绘52尊佛菩萨像的曼荼罗。原为印度鸡头摩寺五通菩萨感得的瑞像，故又称“五通曼荼罗”。自古以来，绘此像的人很多。

变相

简称“变”，是用绘画或雕刻所表现的佛经故事。内容分为三种：一是根据某部经典，把其至尊及侍从在所领区域内（净土）的种种活动，用绘画表现出来，称作“经变”，如“西方净土变”等；一是依据释迦牟尼传记，把佛一生的故事单独或一系列地图绘出来，称作“佛传”；一是依据本生（指释迦牟尼降生净饭王家为太子以前的许多世）故事的经典，绘成独幅或连环画，称作“本生”。

本生图

本生图是描述释迦牟尼佛在过去生中为菩萨时教化众生的种种事迹的



鱼篮观音图

图画，是绘画或浮雕的常见题材。本生图之创作，始于印度，北传经中亚、西域到中国、日本，南传则流行于东南亚诸国。本生图在中国北魏时代即为常见的佛教艺术题材。唐代之后，本生题材一度沉寂。绘画家、雕刻家所常选用的本生题材有如下列诸事：雪山大士为闻半偈法以身奉罗刹（出自《大涅槃经》）；睒子菩萨孝养瞽亲，为主误射而得还苏。（出自《菩萨睒子经》、《六度集经》）；尸毗王以身贸鸽；月光王以头施与婆罗门（均出自《月光菩萨经》和《贤愚经》）；普明王为鹿足王所捉，请期七日还来就死不妄语（出自《大智度论》和《仁王般若经》）；须达拏太子以子妻施婆罗门（出自《大智度论》和《太子须大拏经》）；萨资王子舍身喂虎（出自《金光明经》和《贤愚经》）；慕魄太子13岁之间为无言之行（出自《太子慕魄经》）；九色鹿王行忍辱（出自《九色鹿经》）。





◎佛祖图



◎佛传唐卡

佛传图

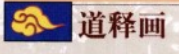
佛传图是绘画释迦牟尼佛一生教化事迹的图画。可以多幅连续表现其一生，或选画其中某一事迹，如说法图之类。释迦牟尼佛一生重要事迹，一般称为八相成道。一般绘画家、雕刻家所常选作的佛传题材有以下几种：仙人布发掩泥得燃灯佛授记；菩萨在忉利天宫说法；白象形降神入胎；右胁降生；父王奉太子入天祠，天神起迎；阿私陀仙为太子占相；入学习文；比试武术；太子纳妃；太子田间观耕后，树下静观；太子出游四门，见老病死和沙门；太子在宫闱中的生活，见妇女姿态深可厌患；逾城出家；六年苦行；降魔；成道；梵天劝请说法；鹿苑初转法轮，度五比丘；降伏毒龙，度三迦叶；游化摩揭陀国；还回迦毗罗国，与父净饭王相见；给孤独园长者奉献祇陀树园，升天为母摩耶夫人三月说法后下降人间；提婆达多以醉象害佛，佛调伏醉象；摩揭陀国王舍城阿阇世王；骄萨罗国舍卫城波斯匿王；佛在摩揭陀国帝释岩为帝释说法；教化伊罗钵龙；佛在龙窟留影；在双林入涅槃；迦叶来礼佛，佛从金棺现双足；八王分取舍利等。



佛传故事

传记画

在密教绘画的表象世界里，传记画占有相当突出的比重。除佛教艺术所常表现的的释迦牟尼“本生故事”和“佛传故事”外，还有喇嘛教所独有的藏王传、法王传和大师传，形象地反映了佛教在西藏地区的传播过程。密教的本生故事图有描绘佛陀从降生到涅槃等大事的详传，也有仅描绘12件大事的略传，一般来说，唐卡的本生故事图采用中央大佛、周围铺陈情节的曼陀罗样式，以数轴或数十轴唐卡组合而成。壁画的本生故事图则采用连环画形式逐段展开。而历史传记画中，绘画最多的主题是松赞干布与文成公主的故事。



道释画

人物画的一种，以道教、佛教为内容的绘画。魏晋、南北朝以来，宗教画极盛，名家辈出，所作以壁画为多。佛教画如东晋顾恺之、戴逵在建业瓦官寺画《维摩诘像》；南朝宋陆探微、谢灵运画《菩萨像》，唐会昌五年（845年）灭佛后堆置于甘露寺；南朝梁张僧繇在上都定水寺画《二神》、《三帝释》。隋代展子虔在洛阳天女寺等画《菩萨像》；杨契丹在长安宝刹寺画《佛涅槃变》。唐代尉迟乙僧在长安慈恩寺画《千钵文殊》，吴道子在兴唐寺画《金刚变相》。五代杜敬安在成都大圣慈寺画《无量寿佛》等。道教画如唐代张素卿画《天官像》，五代丘文播画《二十四化神仙》。



布袋和尚图


◎达摩面壁


◎水陆唐卡

北宋孙知微在成都寿宁院画《惠远送陆道士图》，武宗元在洛阳三圣宫画《太乙像》。还有元代《永乐宫壁画》等。寺院壁画或年久失修，或禁教破坏，所存无几。石窟壁画则保存尚多，如敦煌壁画。也有卷轴画，如传为北宋李公麟的《维摩天女》、武宗元的《朝元仙仗图》，南宋梁楷的《高僧故实》，元初颜辉的《李仙像》等。

水陆图

水陆法会是佛教中最盛大的宗教仪式之一。在举行水陆法会时，要在殿堂上悬挂种种宗教画，统称之为“水陆画”。水陆画并无一定的幅数，最多有200幅或120幅，少即32幅或72幅。其中分上堂和下堂两部分。上堂之中有佛像、经典像、菩萨像、缘觉像、声闻像、各宗祖师像、印度古仙人像、明王像、护法鬼神像、水陆撰作诸大士像；下堂之中有诸天像、山岳江海诸神像、儒士神仙像、诸种善恶神像、阿修罗像、种种鬼像、阎罗王及鬼卒像、地狱像、畜生像、中阴众生像、城隍土地像。可以说水陆画是集释道画的大成。下堂画中诸天和诸神像大部杂有道教画。每幅的绘法章法虽不一定，人物可分可合，可多可少，但是每幅的画法都有一定的规矩，而且保持着唐宋的遗风。

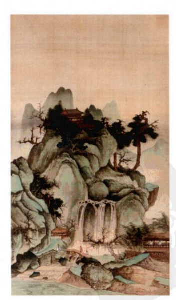

水陆画

山寺图

山寺图是佛画中的山水画，以山寺的风景为题材。可以根据佛经绘画与佛教有关的山水，如阿耨达池莲图、雪山佛刹图。但是主要是描绘中国有名的、或当时与绘画家有特别渊源的佛寺风景。古代的山寺图有白马寺宝台样、永业寺佛影堂、灵嘉寺塔样、天宫寺等。唐宋人所绘有江心寺图、五台山图、峨眉山图。元人的狮子林图最有名，又有多宝塔院图。此外明代人所绘多是一时与寺僧馈赠之作，如金山寺图、南湖禅舍图、结庵图、肇林社图、治平山寺图、吉祥庵图、寒山寺图、金明寺图。清人有盘山十六景图、桃花寺八景图、栖霞寺图、会善寺图、云栖山寺图、镇海寺雪景图、香山寺图、云林寺图等。

圣众来迎图

描绘佛、菩萨迎接临终行者的绘图，简称“来迎图”、“迎接变相”。最常见的来迎图是阿弥陀佛与二十五菩萨，所以又称“二十五菩萨迎接图”。在印度和中国，自古以来就有祈求临终见佛的思想，所以很早就有圣众来迎图出现。其中内蒙古黑水城所发现的《阿弥陀三尊来迎图》，是现存来迎图中最好的作品。


张大千宋人山寺图





◎寒山寺图



四睡图

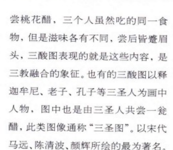


三酸图



三酸图

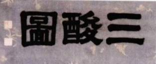
以儒、道、释人物为画题的图画。传说苏东坡（儒）、黄鲁直（道）同赴金山寺访佛印和尚（释），出来后一起尝桃花醋，三个人虽然吃的同一食物，但是滋味各有不同，尝后皆蹙眉头，三酸图表现的就是这些内容，是三教融合的象征。也有的三酸图以释迦牟尼、老子、孔子等三圣人为画中人物，图中也是由三圣人共尝一瓮醋，此类图像通称“三圣图”。以宋代马远、陈清波、颜辉所绘的最为著名。





四睡图

指描绘唐代禅宗中有高逸之称的寒山、拾得、丰干三人和老虎共睡的图画。据《宋高僧传》记载，丰干经常骑老虎往返寺院，而到丰干房间的人却往往只见到老虎的足迹。丰干经常与寒山、拾得交游，四睡图便是依据这样的传说而画成。



三酸图

禅画

禅画是修禅者，用笔墨表达禅理的绘画。原本是禅师接引学人的方法与手法，禅僧为修道印证，表现禅机，常以简略笔法，演成一系列的“禅画”。禅画不在说明形象描写，而在说明佛教理论，把握实相，描写真实之直观，超越自然表面的形象之美，对象是内在深入无心的境界，捉摸人类精神内在的根元。后来影响到文人画、水墨画之创作。此类简笔率意、泼墨淋漓、形象嬉笑、从容的佛画，起源于五代禅风盛行之时，贯休的罗汉，或丑或怪，张图的释迦像，“锋芒



◎菩萨壁画　◎毗瑟纽天壁画





豪纵，势类草书”，传为石恪的《二祖调心图》，也是形象简约、笔锋纵逸。南宋时代，水墨禅画流行一时，有梁楷的《泼墨仙人》，其画或简笔草草，或泼墨淋漓。牧溪（僧法常）的水墨观音，也是“意思简单，不为妆饰”。这类人物禅画一直风行到元、明时代，元代颜辉的《寒山、拾得》画像、明代王问的《拾得像》、张宏的《布袋和尚》，皆展现了水墨人物的可变性。这类禅画的简淡画风，正是对正襟危坐、重彩华丽、工笔繁复的道统式佛画的反思和再生，为“法相庄严”赋予新的诠释。

凹凸画

绘画的一种。相传南朝梁张僧繇在金陵（今江苏南京）一乘寺用“天竺法”（强调立体感效果的古印度画法）作画，作品远望晕如凹凸，近视实平。唐初的尉迟乙僧，所画“功德、人物、花鸟皆是外国之物像，非中华之威仪”。其画亦加晕染，有阴影，立体感强，所以有“凹凸画派”之称。这类绘画作品，简称“凹凸画”。

帧画

佛教画的一种。画在单幅绢上，贴于墙壁，以后揭下，镶装边框，后加衬布，上置挂带，成为可以移挂、折叠的画幅，为壁画发展到卷轴画的过渡形式。敦煌石窟中，发现帧画很多，内容大都为佛像画及密宗坛场曼荼罗等。当时称“功德画”，便于佛教徒供奉、祈福、瞻拜之用。中晚唐时，日僧带来弘法大师《胎藏大曼荼罗》帧画7幅，僧宗睿有《正金轮佛顶母》帧画2幅，智证大师有《胎藏曼荼罗》帧画5幅等。敦煌石窟所出最佳者为宋初建隆《地藏菩萨像》单幅绢本，背托衬布。

壁画

壁画为人类历史上最早的绘画形式之一。以绘制、雕塑或其他造型手段在天然或人工壁面上制作的画，作为建筑物的附属部分现存史前绘画多为洞窟和摩崖壁画，最早的距今已约2万年。汉代和魏晋南北朝时期壁画繁荣，出土者甚多。唐代是壁画的兴盛时期，如敦煌壁画、克孜尔石窟等，都是当时壁画艺术水平的代表。壁画在宋代以后逐渐衰落。新中国成立后，壁画得到恢复与发展。



寒山拾得

壁画从技法上进行区分，可以分为绘画型与绘画工艺型两类。绘画型指以绘画手段尤其是手绘方法直接完成于壁面上。主要画法包括：1、干壁画，在粗泥、细泥、石灰浆处理后的干燥墙面上绘制；2、湿壁画，基底半干时，以清石灰水调和颜料绘制，它要求绘画者一次完成，难度较大；3、蛋彩画，以蛋黄或蛋清为主要调和剂的水溶颜料，在干壁上作画，其特点为不透明、易干、有坚硬感；4、蜡画，蜡与颜料混合画在木板或石质上，再加热处理；5、





◎刺绣红夜摩唐卡



◎绢本达摩像

油画，画于亚麻布或木板上；6、丙烯画，以丙烯酸为主要调和剂，干得快，无光泽，是现代壁画的常用方法。但是，以上的壁画工艺在实际运用中往往不是单独使用的，通常会采用混用的方式，或与工艺制作、浮雕结合。

绘画工艺型是指以工艺制作手段来完成最后效果的壁画。由于手工工艺或现代工艺的制作，加上各种材料的质感、肌理性能，能达到其他绘画手段所不能达到的特殊艺术效果，所以被现代壁画广泛采用，主要包括：1、壁雕，介于雕刻和壁画之间，倾向平面化构图，不以体积造型为主，故仍接近壁画，有浅浮雕、深浮雕及阴刻线等手法，材料有石质、水泥、陶瓷、木雕、青铜等；2、壁刻，用水泥掺和白垩土、石灰、石英砂，再调进颜料，做出壁面，未干时，剥刻出不同色层，做成壁画；3、镶嵌壁画，主要以水泥调入粘合剂，用色石子、陶瓷片、色玻璃、贝壳、珐琅、宝石等颗粒拼嵌而成；4、陶瓷壁画，便于制作，坚固耐久，有良好的视觉效果，为现代壁画广泛使用的手段。另外，还可利用各种工艺制作壁画，如磨漆、漆画、织毯、印染、人造树脂、合成纤维等。现代壁画涉及门类较多，已成为绘画、雕刻、工艺、建筑和现代工业技术等学科间的一种边缘艺术。



国唐

即“丝绢唐卡”。根据制作唐卡所用材料，唐卡可以分为两大类：即用丝绢制成的“国唐”和用颜料绘制的“止唐”。根据丝绢材料的不同，“国唐”包括五种：一、绣像“国唐”（用各种不同的丝线经手工刺绣而成的唐卡）。二、丝面“国唐”（制作这种唐卡是将各色的丝绢切成各种形状的布块，然后再用针将拼成画面的各色布块缝接起来）。三、丝贴“国唐”（这种唐卡与丝面“国唐”相似，只不过是将切成的各种彩色布块用胶粘在画布上组成画面）。四、手织“国唐”（用丝线经手工编织而成的唐卡）。五、版印“国唐”（这种唐卡是用墨或朱砂作颜料用套版直接印在丝绢上，套版主要用木版，偶而也用铜版或铁版）。“国唐”中尺幅最大的叫做“国固”。因为太大，也不能随便把它挂出来，实际上只是在一些特殊的场合才使用这种唐卡，将“国固”大唐卡挂在寺庙的外墙上，或者挂在专门修建的晒佛台上。现存最大的“国固”唐卡在布达拉宫，高55.80米，宽46.81米。这幅唐卡是在五世达赖喇嘛圆寂后，由摄政桑结嘉措主持制作的，唐卡描绘的是无量光佛。

止唐

即“绘画唐卡”。是用颜料绘制的唐卡。根据唐卡的画法，“止唐”可以按照画背景时所用颜料的不同色彩来区分的种类：一、彩唐（用各色颜料画成背景的唐卡）。二、金唐（用金色颜料画背景的唐卡）。三、朱红唐（用朱红色颜料画背景的唐卡）。四、黑唐（仅用墨色画背景的唐卡）。五、版印“止唐”（这种唐卡的制作方法与制作版印“国唐”相同。只是“国唐”是印在丝绢做成的画布上，而“止唐”则印在棉布做成的画布上。）最大的止唐长3米，宽2米；最小的止唐仅长30厘米，宽20厘米。



热贡

热贡画

热贡画是一种藏传佛教的绘画艺术，这种作画技艺产生于15世纪。它使用金、玉石、各色矿石粉等矿物颜料，以工笔式的细腻笔法再加之以类似油画的技法在布或者纸上作画。一般来说，热贡画要经过打稿、涂底色、勾墨线、染色、为衣饰或器物加金银泥以及调整画面效果等六道工序，由



◎尊形曼荼罗唐卡　◎弥勒菩萨本生故事　◎祖师像

艺人一笔笔描画到画布上，极为费时费力。一名成熟的热贡艺人完成一副中等篇幅的画约需3个月的时间。

孜各利画

西藏的一种袖珍画片，其最大的尺幅也就是15×20厘米。因它尺寸太小，不能用锦缎装饰起来。最常见的幅形是条幅形，内容多描绘各种神灵，有时也画一些佛塔之类的神器。

曼荼罗

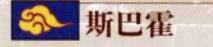
意为“坛”，是密教修行时所供奉的佛画。胎藏界曼荼罗与金刚界曼荼罗各象征理、智二世界，胎藏界曼荼罗是在中央画一佛或一菩萨像以为本尊，本尊之上下左右四方以及四隅各画一佛像或菩萨像，形成一朵俯视的莲花，其中央莲台上为本尊，周围八个莲瓣上各有一像，总成为中院。在其外围又画有一层或二层之诸菩萨或护法诸天像，而成为外院。金刚界曼荼罗则由9个曼荼罗会所组成，图相以上端为西方，纵横等分为三，正当中为成身会，其下向左依顺序为三昧耶会、微细会、供养会、四印会、一印会、理趣会、降三世会、降三世三昧耶会。绘画曼荼罗画时，必须遵照各个本尊经轨中所规定的仪则。如胎藏界曼荼罗必须依据《大日经》，金刚界曼荼罗必须根据《金刚顶经》。一幅曼荼罗之中，如果有众多佛菩萨层层分布，称为“普门曼荼罗”。也有以药师佛、阿弥陀佛、观世音菩萨等为中心的曼荼罗，样式较简单，称为“一门曼荼罗”。此外，还依据修密者持诵的显教经典而绘成的曼荼罗，称为“经法曼荼罗”。



胜乐金刚曼荼罗唐卡

涅槃像曼荼罗

这是取材于佛经，表现释尊涅槃时种种情状的曼荼罗。其上画有：一、释尊横卧宝床，五十二众围绕哀恸之相。二、虚空云中有阿那律尊者携锡杖立于前，无数天人从其后降临。三、佛陀北首下娑罗树之枝遥悬佛陀的钵盂及锡杖。四、佛足之下，有二老妪抚如来足而泣者，是哀叹自己因为贫穷而不能供养佛陀。五、佛陀前有一比丘昏迷，其余众僧垂手安慰他，或阿难哀痛欲绝，在如来前晕厥，阿那律在安慰他。六、金刚力士呈呜咽相。



斯巴霍

又称“生死轮回图”，是在藏传佛教寺院的进口处的大壁画。画面上一个棕色的凶恶明王抱着个巨大的轮，大轮分成三或四层，圆心画鸡、蛇、猪，分别象征贪、嗔、痴。内轮分为六格，代表地狱、饿鬼、畜生、阿修罗、人、天六道。最外层又有12个画面，代表十二缘起。对于这12种因缘，一般是如下描绘：一、无明：盲目的女人。二、行：一个人正在制作陶器。三、识：摘取果实的猿猴。四、名色：一只船上的两个人。五、六处：一个小房子有六扇窗户。六、触：一对拥抱接吻的男女。七、受：眼睛被射伤的男子。八、爱：一女子陪伴着一醉汉。九、取：一只摘果的猴。十、有：一名怀孕的女子。十一、生：一次分娩。十二、老死：一人背负一具尸体。



大威德金刚曼荼罗唐卡





◎飞天壁画　◎弹琵琶飞天



佛教壁画

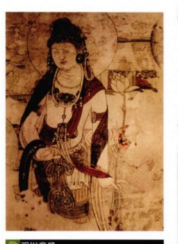
古印度多以壁画庄严佛堂，亦有招画工于门侧、讲堂、食堂、浴室等作诸彩画，内容多与佛教有关，如描绘神通变、五趣生死轮、本生故事和地狱变等。中国壁画，最早可考者为汉代，其时佛教传入，塑像及壁画随之茁壮蓬勃。大致南方以寺庙壁画发展为主，北方则多石窟造像。五代十国时，寺庙壁画未衰，从五代迄宋，壁画受绘画发展之影响，佛教之内容渐形衰退。明清以降，士大夫作品见于寺壁者如凤毛麟角，匠人绘画一则投世俗之所好，二则沿用民间传说，除释迦、观音、罗汉、药王外，另有关羽、张飞，《西游记》、《封神榜》、《施公案》等小说中之故事角色之塑画。

隋唐寺庙壁画

中国隋唐时代的壁画极为繁荣，尤以寺庙壁画最为突出。由于隋唐统治者对佛教的提倡，庙宇建筑遍于全国，长安、洛阳等地寺观尤为壮丽，其中壁画大多出自著名画家之手。隋唐时代寺观壁画规模宏伟，色彩富丽，最突出的是大型经变画创作。经变画在隋代已趋发展，至唐极盛。当时净土宗流行，壁画中描绘西方极乐世界的净土变相极多。寺庙壁画内容既受宗教本身制约，但又要表现作者对生活的态度及适应群众的欣赏要求，唐代贵族及市民美术趣味在壁画中都有反映，带有鲜明的世俗化倾向。隋唐时期寺庙壁画继承南北朝的传统，并且吸收了域外绘画成就，技巧上有很大发展。唐代寺庙壁画几乎无遗迹保存下来，只有山西五台山佛光寺大殿正中佛座束腰上残存有高30厘米、长80厘米的一小方壁画，有身披甲胄的执剑天王、手托花朵及香盂的天女和搏猿的力士等形象，天王之雄伟，力士之孔武，天女之优雅，皆各具其妙，体现了唐代壁画艺术风貌。西安大雁塔四方门楣上有线刻佛像，塔内门侧刻有明王像，其中西方门楣上刻阿弥陀佛，并画有殿堂建筑及胁侍，线纹圆润紧劲，不同人物的形象气质也表现得鲜明生动。



菩萨头像



观世音像





金刚力士像

宋代寺庙壁画

宋代统治者对佛教采取保护政策。宋初、南唐、西蜀两地的宗教画家相继来到开封，与中原的画家会合，形成一支庞大的壁画创作队伍。宋代寺观壁画虽无唐代之盛，但仍保持相当规模。著名的有河南开封大相国寺壁画，皆出自名人手笔。如高益在大殿行廊左壁画《阿育王变相》、《炽盛光佛降九曜鬼百戏》(其中树石山水为燕文贵绘)；



◎法海寺壁画　◎法海寺壁画

高文进在大殿画《降魔变相》、《擎塔天王》，在后门东西壁画《五台峨眉文殊普贤变相》，王道真在大殿西门之南画《宝志化十二面观音像》，大殿东门之南画《给孤独长者买祇陀太子因缘》；李用及、李象坤在大殿东门之北画《牢度叉斗圣变》，元霭和尚在西经藏院后画大悲菩萨等。壁画内容虽仍为唐代流行之经变及佛像，但更多地表现生活场景。宋代寺庙名工手笔皆已不存。敦煌莫高窟虽保存有少量宋代壁画遗迹，但其风格已趋衰微，水平远不及中原。现在残存的少量遗迹及粉本小样是考察此一时期壁画的珍贵资料。

明代寺庙壁画

中国明代壁画远逊前朝，但寺庙壁画较之墓室、祠馆壁画，尚称发达，在统治阶级倡导下，也曾兴盛一时。明代前期有许多著名画家都参加过壁画绘制工作，但多数壁画还是出自民间画工之手。壁画内容以宗教题材为主，有道释画、释道儒掺杂的水陆画，以及西藏、青海等地信仰喇嘛教的密宗佛画等，个别寺庙也有取材于历史传说和现实生活的壁画。存世明代著名寺庙壁画有北京法海寺壁画，正殿保留了10壁，尤以北壁的《帝释梵天图》最称精美。它表现佛教护法神，释、梵等二十天像，场面宏伟，布局巧妙，统一而有变化。人物刻画细致精丽，富有个性特征，如梵天的肃穆、天王的威武、金刚的刚毅、天女的妩媚、诃利帝母（爱子母）的慈祥、华哩孕迦的孩童天真，都表现得真切生动。线条挺劲流畅，色彩浓重鲜艳，民间沥粉贴金方法的运用，更使壁画灿烂生辉。山西地区留存的明代壁画，以数量众多，题材多样，艺术性强著称。

藏地寺庙壁画

藏地佛教艺术，是印度密宗与西藏原始宗教苯教相结合的产物。在西藏佛教艺术中，具有较高成就的是保存在寺庙殿堂中的壁画艺术。藏地的绘画主要分三大流派：康赤、藏赤与卫巳赤。前藏一带绘画，色淡雅而高贵；后藏一带绘画，色鲜艳而突出黄色；山南一带绘画，色相复杂，笔意细致。10世纪，藏地佛教进入后弘期以后，先后出现不同佛教教派，不同教派的绘画风格亦有不同。藏地壁画艺术的构图、设色和勾线等技巧，就是在历史悠久的藏民族绘画传统上，融汇、借鉴中国内地以及印度、尼泊尔的绘画风格，结合本民族的生活特色和西藏佛教的特殊要求，异彩纷陈，融成富于装饰效果、色调鲜艳的藏族绘画格调，无论在人物刻画、景物配置、赋彩象类和技法驾驭上，都达到了新的水平。藏地寺庙壁画大都依据《造像量度经》等“三经一疏”，作为绘画仪轨、从宣传宗教的目的出发，对佛像的人体比例等方面提出严格的要求。壁画中的释迦、观音、文殊、普贤、地藏及其他显、密二宗中的形象，多具有藏地佛教艺术的一些特点，表现了藏地文化中原始、野性、犷悍的一面。壁画构图多用之字形，形成横卷式连环画，而俯视散点透视的绘法。藏地壁画注意刻画人物，其艺术形象具有感人的力量。西藏寺庙壁画的另一特点，是它所表现的历史传统。藏地寺庙中有大量的历史风俗性画面，真实生动地反映了西藏千余年中的重大历史事件和杰出的历史人物。藏地现存寺庙壁画，大多为元代以后的遗存。



引路菩萨图



塔尔寺壁画





◎大黑天唐卡　◎十六罗汉唐卡



佛教绘画风格

中国绘画，在佛教未传入以前，就具有独特的风格。自受佛教艺术的影响，遂发生了不少变化。中国最初的佛教绘画，据考证仍然具有印度佛教画的风格。魏晋南北朝到隋唐时期，是中国佛教绘画的大发展时期，在长期的发展过程中，形成了曹家样、周家样、张家样和吴家样等佛家绘画的“四大样”，深刻影响了中国佛教绘画的发展方向，中国式佛教绘画风格渐次形成。此外，藏传佛教在流传的过程中，也形成了自己独特的风格，成为了中国艺术园林中的奇葩异卉。



曹家样

北齐画家曹仲达所创的绘画样式。曹仲达原籍西域曹国，官至北齐朝散大夫。记载中说他善画佛画，也长于泥塑，所做佛画，到了唐代被称为“曹家样”，为唐代盛行的人物画四种样式之一。其特点是衣服紧窄，大约为印度笈多朝式样，与吴道子的结合了中国传统的风格所创立的“吴家样”并称。所谓“曹衣出水，吴带当风”，就是对他们概括的评语。



曼荼罗唐卡



释迦降魔唐卡

周家样

唐代周昉所创，为唐代盛行的人物画四种样式之一。周昉是处于盛、中唐时期长安最著名的宗教、人物画家。他初学张萱，后自创风格，善画浓丽丰肥的仕女，又极能写真。世传的故事有：郭子仪的女婿赵纵请周昉与韩幹为其各画一肖像，并挂于室，郭的女儿观后答称：周昉画出了赵郎的“性情笑言之姿”。此事被传作佳话。其特点是“衣裳劲简”、“彩色柔丽”，所绘妇女形象以丰厚为体，尤其是他妙创“水月（观音）之体”，对后世影响甚大。



张家样

南北朝梁代画家张僧繇所创。佛教画的初期，大概依据的多是印度传来的图样，到梁代的张僧繇，善画佛像，独出心裁，创立了“张家样”，佛像的中国化，从他开始有了很好的发展。在南北朝的后期，张僧繇的影响很大，有不少人学习他的画法，所谓“望其尘躅，有如周孔”，可见声望之隆。他用简炼的笔墨，绘画佛像，《历代名画记》说他“笔才一二，而像已应焉。因材取之，今古独立。像人之妙，张得其肉，陆得其骨，顾得其神”。佛教绘画在中国的发展，当唐以前，僧繇是一个有力的推动者。他又曾用印度的画法，在南京一乘寺作画，据文献说：“一乘寺，梁邵陵王伦所造，寺门遍书凹凸花，称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名凹凸寺。”这种画法，证之以印度阿旃陀六七世纪以前的壁画，用浅深渲染的方法，分出明暗的阴影，这也就是一乘寺凹凸法的根源。张僧繇和从西域来的尉迟乙僧都会用此法作画。这种



具有印度绘画风格的早期佛教壁画



◎吴道子（传）八十七神仙卷（局部）

源于印度的新的画法，在当时的中国画坛产生了深远的影响。

吴家样

唐吴道子首创，为唐代盛行的人物画四种样式之一。吴道子所画题材范围广泛，有佛像、鬼神、人物、禽兽、山水、台殿、草木等，笔法超妙，人称“百代画圣”。古人曾推崇他在画坛的地位可与诗坛杜甫、文坛韩愈、书坛颜真卿相比拟。吴道子的壁画被誉为“天衣飞扬，满壁飞动”。传世的《送子天王图》，以极尽夸张的手法把天王武将的须发、饭净王伏地而拜的神怪的头发描绘得“吼须云鬓，数尺飞动”。长安菩提寺佛殿里吴道子画的《维摩变》，其中舍利佛画得妙到有“转目视人”的效果。赵景公寺的执炉天女，能“窃目欲语”。他的白描《地狱变相图》“笔力劲怒，变状阴怪，睹之不觉毛戴”，“都人咸观，惧罪修善。两市屠沽，经月不售”。人物真实生动的造型，具有极强烈的感染力。由吴道子创造的“莼菜条”，已纯粹是中国风格。这种把线型加粗加厚，形成波折起伏的特点，也就是元汤垕所说的“兰叶描”。其行笔已不如六朝以来细若游丝的铁线描那么缓慢、拘谨，而是可以“立笔挥洒，势若旋风”。又善用线条的轻重来表现面的转折，描绘出衣纹的深、斜、卷、折、飘举的复杂变化。吴画着色的特点，是以简淡的色度，就浅的阴面微染一过，便增强了线的表现力量，使人物形象脱壁欲活。因“其势圆转而衣服飘举”，后人赞之为“吴带当风”。



吴道子（传）送子天王图

藏地绘画流派

藏地的绘画流派可以分为：一、噶知派。据说该流派沿袭噶玛牟觉多杰撰著的《图像度量经》之画风，以绘制宁静善良的人物画像出名。二、钦泽派。创始人是藏地贡嘎尔朵地方的钦泽欠茂。该派脱胎于曼唐巴画派，所以较多地保留了曼唐巴的画风。三、噶尔热。是南木卡扎西活佛把藏画的度量和汉族画(国画)的上色、景物布局结合起来的一种画派。其特点是画面大，容量多，人物面部清秀，笑容藏而不露。四、杰居毕画派。是由噶玛曲央多杰在藏画基础上吸收了克什米尔画风而创立的一门画派。五、旦鲁派。学者智嘉和曼唐·察卡等人的画风称旦鲁派。六、代热派。是噶尔热派和曼唐派画风相融合的一个画派，其主要特点是注重人物的造型、人物的神态和人物的内涵。七、希岗巴。希岗巴活佛的画风以及保持这种画风的画派称为希岗巴。由于此派受尼泊尔绘画风格的影响较大，所以也称尼泊尔画派。八、曼娘派。曼娘派是藏区最早的一个画派，创始人是14世纪的曼拉东珠，该派的特点是愤怒像怒中含笑，体态轻盈，衣着华丽，上色淡雅，神态逼真，身体各部位的尺度适中。九、曼鲁派。曼娘和曼萨尔画派的总称。十、曼萨尔派。创始人是藏巴·曲洋嘉措，该派与曼娘派的画风相近，特点是线条粗犷，面相威猛，上色较重，身量略高，画工精细。



设色八十七神仙卷（局部）



佛教书法

书法是中国传统书写方式之一，所以当佛教与书法艺术结合之后，佛法的传播更为普遍；书法家们受到佛教的影响，常以佛教为题材来丰富书法的内容，这使书法艺术更增意趣与内涵。佛教对中国书法产生了深远的影响，今列举二点说明如下：一、保存书法文化。佛教大量的写经、抄经，甚至刻经，累积了无数有关书法文化遗产，这对研究各朝的书法贡献匪浅。二、影响书法艺术创作。佛教与书法的结合，自然丰富了书法创作的题材；当书者在写经、书碑、铭、题记的同时，佛教的思想亦必无形中渗入书者心田中，进而影响书法的意境。历代书法家受佛法影响，又学有所成，受推崇者，不胜枚举。




始平公造像





伊阙佛龛碑拓片

写经体

写经是指书写佛教经典。在公元前后兴起的大乘佛教，特别强调受持、读诵及书写经典的功德，因此，写经开始随之发展起来。在中国，大约自2世纪后半叶开始，即陆续有人将译出之佛典以文字书写，并流传民间。4～5世纪以后，由于佛教徒逐渐增加，经典的读诵、讲说盛行，写经也逐渐风行。隋唐为中国佛教的全盛期，同时也是写经的最盛期。写经的书法字体就是写经体，这是一种独特的书体，它不同于石刻，又不同于书简等一般日常文体，它是由经书手写而成的。写经体没有碑刻那么严谨和规范，而是呈现出熟练、持重、严谨、自然的风格面貌。中国写经的书法字体，六朝时多用隶书；隋、唐时则用楷书。其样式，一行以17字为原则，上下及行间以淡墨丝栏区划。形式多为卷轴，即所谓“卷子本”。在佛典的注释类著作中，也有用草书写成的。

造像题记

造像，古人于石上雕造佛龛、佛像或佛经故事，一般还附刻供养人姓

◎黄庭坚草书诸上座帖

名和造像题记。石像多琢于方座上，其题记则刻于背，或刻于佛龛侧部或座上。此外还有四方如柱者，有高广如碑者，上截凿龛造像，下截刻记文题名。

题记述及所造之像（释迦、弥勒像为多）及所求福事，上及君国，下及眷属至于一切众生。或为一人一家所造，或为数十、百人联合而造。作记者上自帝王贵族下至平民百姓。题记有的丽辞华章，有的乡言俗语。有文字误漏的，有缺造作人姓名以待补刻的，有修造旧像改刻记文的，有在旧题记旁添刻姓名的。这些造像题记为研究中国宗教史、艺术史、生活史提供了珍贵的资料。

碑帖

碑帖是碑和帖的合称，“碑”实际指的是石刻的拓本，“帖”指的是将古人著名的墨迹，刻在木板上或石上汇集而成。在印刷术发展的前期，碑的拓本和帖的拓本都是传播文化的重要手段。碑贴因其书法价值与史料价值而倍受人们关注。

与佛教有关的碑刻与字帖，其内容多为经文和塔铭，如《金刚经》、《阿弥陀经》、《心经》等都是历代书法家所常写的。还有书法界所熟悉的王羲之的《圣教序》、柳公权的《玄秘塔碑》、怀素的《自序帖》等皆与佛教有关。




佚名《妙法莲华经》



始平公造像

佛画圣手陆探微

陆探微（？～约485），南朝宋画家，吴（今江苏苏州）人，擅画肖像人物，据《历代名画记》所载，他的68幅作品中，肖像画占总数的5/6，其中又分历史人物肖像和实现人物肖像。南齐高帝萧道成很喜欢他的画，收藏的384卷名画中，把陆探微放在第一位。陆探微所塑造的人物形象，被张怀瓘评为"秀骨清相，似觉生动，令人凛凛，若对神明。"陆探微的画风概括了当时江南人的那种削瘦型的形象。在敦煌壁画280窟、432窟中的佛和菩萨，均广额、小颐、秀颈，眉宇开朗、清秀俊丽、神情恬淡，可以看出这种风格。

历·代·佛·教·书·画



中国历代涌现出了一大批佛教书画名家。他们创作的作品既是艺术珍品，也是研究佛教的宝贵资料。佛教绘画可以分为两大类：情节性佛画和非情节性佛画。前者如佛说法图、佛本生图、十八罗汉过海图及各种经变故事图等；后者如释迦牟尼佛像、菩萨像、祖师大德像等。书法创作多为造像记、塔砖、碑帖、塔碑等。

佛教绘画名作

中国汉地不少帝王嗜好书画，对佛教艺术很重视，如东晋明帝就曾"手画如



维摩诘像

来之容，口味三昧之旨"、"手御丹青，图释迦佛于大内乐贤堂"。帝王的倡导很大地促进了佛教的传播与佛教绘画的发展。自佛教传入中国到清末，佛教绘画作为中国画苑的奇葩，在众多名家圣手的创作下，出现了不少光耀千秋、流传久远的名作，其中最具代表性的是顾恺之《维摩诘像》、贯休《十六罗汉图》、石恪《二祖调心图》、法常《白衣观音图》、张胜温《法界源流图》等。

《千乘万骑绕塔三匝图》

传说东汉明帝曾梦见金色神人飞行在殿前，次日问朝臣得知是金色佛陀，于是在永平七年（64）遣使西访佛道，到中天竺大月氏国，带回两位外国籍高僧迦叶摩腾和竺法兰，以及白马驮着的佛教经典和画像。明帝在洛阳建造一座白马寺，置藏梵佛经、佛像于南宫的清凉台及高阳门等处，又命画家在白马寺墙壁上绘制《千乘万骑绕塔三匝图》，这可能是佛教绘画艺术传入中国的肇始。

顾恺之《维摩诘像》

唐代画家顾恺之作，这是第一幅体现中国特点的佛画作品。《历代名画记》中说《维摩诘像》："有清羸示病之容，隐几忘言之状。"维摩诘是佛在世时的居士，有大智慧，以善辩著称。有一次他生了病，佛派文殊前往探望。画中表现的正是维摩诘与文殊论辩的场面。在顾恺之的笔下，印度的维摩诘变成了中土名士。"秀骨清象"，崇尚清谈，正是六朝文人"魏晋风度"的体现。顾恺之的"妙绝"在于他的人物画能"传神写照"，传说他画人物往往数月不点睛。据《京师寺记》，说他在瓦官寺画维摩诘像，"遂闭户往来一月余，所画维摩诘一躯，工毕，将欲点眸子，……及开户，光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱。"这种轰动效应，当时人就惊叹"有苍生来所无"，极言其画取得前人所没有达到的成就。顾恺之是卫协的学生，在继承卫协精巧细密画风的基础上有所发展。从颜色到用笔，以及对人物内心、表情和精神特征的刻画，都比卫协更讲究"形神兼备"。就艺术技巧来说，他创造了"春蚕吐丝"的线型，虽然与"屈铁盘丝"的铁线描同属一类，不过，铁线描是刚中带柔，


◎达摩六代祖师像（局部）　◎贾全大士像


达摩六代祖师像（局部）

强调坚实挺拔，而“春蚕吐丝”则是柔中带刚，强调自然流露，在雄劲而优美的线的运动中，具有一种连绵不断的韵律。

贯休《十六罗汉图》

五代贯休禅师所作。贯休是五代僧人，擅画罗汉画的大家，据《益州名画录》记载：（贯休）善草书图画，时人比诸怀素。师阎立本，画罗汉十六帧，庞眉大目者，朵颐隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵像，曲尽其态。或问之，云：“休自梦中所睹尔。”《图书见闻录》也说，贯休的罗汉画乃他“入定观罗汉真容后写之”。贯休所画的罗汉形貌怪诞，夸张变形大异常人，所以世称贯休为“出世间罗汉画”之鼻祖。这种“出世间罗汉”画像，是由早期胡僧画和梵僧画的传统发展而来。因此，后代不少人临摹贯休罗汉画时，多作疏放的水墨罗汉，而另一些明清画家则以贯休的罗汉造形为基础，灵活变化，另辟蹊径。贯休画中的罗汉形神兼备，罗汉头颅结构和面部表情夸张，眉毛浓密，眼睛上下使用双线或多层线条，加强眼部神态，以达高颧深目，胡貌梵僧的效果。服饰图案极为精细，与衣纹线条形成强烈对比，充分表现墨色和笔法的变化趣味。图中罗汉趺坐松下，手里拿着牟尼珠，几上供天花两朵。旁边侍立的金甲神比例上身形较小，这是中国画突出主体的一种方法。画中罗汉都是庞眉大目，朵颐隆鼻、胡貌梵相，能曲尽其态，笔墨古拙、形状诡怪，最得罗汉情趣。

唐《金刚经》扉页版画

中国唐代木刻佛经版画，1900年发现于甘肃敦煌莫高窟藏经洞，为现存最早有明确纪年的版画。当时一些历书、字书及启蒙读物和宗教经卷已用镂版印刷流行，雕印版画亦随之而兴。敦煌发现的《金刚波罗蜜经》，由七张纸拼接而成，雕印于唐懿宗咸通九年(868)。引首所印佛画高24.4厘米，宽28厘米，内容系佛在舍卫国祇树给孤独园为长老须菩提说法场面。

番王礼佛图

此图画中国周边少数民族酋长、番王朝拜佛祖的形象。佛祖高坐莲台，诸番王作礼拜、贡献之状，服饰皆异域装束。画面气势宏大，人物安排疏密有致，表情各异，生动自然，是宋代人物画的杰作。







◎法常观音像　◎寒山拾得图



◎高峰原妙禅师像



庆有尊者像

石恪《二祖调心图》

五代石恪作。二祖指禅宗二祖慧可，此幅画描写的是他以佛家的大慈悲心降伏饿虎的情景。包括两幅，一幅画一长者，右手托着脸腮，两腿交叉坐着，作悲天悯人的深思状。一图画老者，右手斜伏在一睡虎上，老人慈祥入眠。画面笔法夸张粗放，为减笔画法，寥寥几笔就将二祖慈悲的神情、饿虎受佛法点化后的温顺情形描绘出来。石恪的这种"惟面部手足用画法，衣纹皆粗笔成之"的画法发挥了水墨的特性，取得了鲜明强烈的个人风貌。石恪的粗笔画风对南宋梁楷及以后的禅画派颇有影响。该画现藏于日本国立东京博物馆。





二祖调心图

范宽《溪山行旅图》

宋初画家范宽作。范宽的画风基本上属于写实传统，他传世的唯一真迹是《溪山行旅图》。全景构图是最单纯古朴的形式，它基本上是利用一些块状的山石母题构成所谓巨碑式山

画面正中为释迦牟尼趺坐于莲台上，两旁排列菩萨、弟子及金刚部众，二狮子分卧佛座两侧。座前须菩提合掌顶礼，状极虔诚，空中飞天盘旋，气氛隆重。布局饱满严谨，线纹细密流畅，墨色均匀，刀法熟练，不同人物情态以及绚丽的幡帐、花砖均能准确无误地刻出，显示出雕版印刷的技法已相当成熟，足证版画在此以前已有相当时间的发展。此卷为英国人斯坦因连同一批同时发现的珍贵古代佛经、文书、佛像等掠往国外，现藏伦敦不列颠博物馆。



罗汉图

图中画佛教十六罗汉。罗汉或休闲纳凉，或观山赏梅，或诵读经文，或闭目静坐。人物衣纹柳叶描、游丝描、钉头鼠尾描并用，笔法随意轻松，线条流畅。淡墨勾画，浓墨点睛，使画中罗汉表情生动，神态各异。背景树石用笔潦草，采用泼墨写意法。与笔疏韵足的罗汉融为一体，相为映衬。

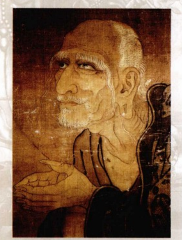


◎罗汉图 ◎红衣罗汉图

水，其观念来自佛教造像的“佛菩萨三尊式”，故其风格庄严宏伟。画幅正中一占据三分之二幅面的山峰高耸突兀，壮气夺人，给人以“高山仰止”感觉。山谷深虚处一瀑如线，飞流百丈。画面前景：山间路上，旅人驱赶着驮运的驴马缘溪行进，人的微小映衬巨石、古木、高山、大壑的雄伟，也使幽静的山林增加了生意。

法常《白衣观音》

宋代禅宗极盛，受禅宗“呵佛骂祖”之风影响，昔时供礼拜诸尊图像渐废，佛家不再专为礼佛去作佛画，而是以戏墨玩赏的心态来描述佛教人物。他们以疏简明快的笔法，以淡雅水墨渲染，随心所欲地创作。宋代法常禅师的《白衣观音》是该时代表性的作品。这幅观音通体着素朴白衣，如农家妇女一般正襟危坐于临水山崖的蒲团上，以荒凉的山野为背景。观音表情镇静、端庄，神闭意定，仿佛带着几丝淡淡的哀思。观音的一旁端放着插有柳枝的净瓶，脚下水不动，四周风不吹，似乎只有观音的轻微呼吸声隐隐可闻。此画现藏于日本京都大德寺。



十六罗汉



六祖斫竹图

廓庵《十牛图》

宋代廓庵禅师作。十牛图是禅宗说明修道过程的一种图画，十张图的大意如下：一、寻牛：如本无失当不用有所求。因人生是有所迷失，故需向贤知求教。寻找已放失却本具圆成之心，此幅写向往禅道。二、见迹：依经解义，阅教知踪。因缘和合，发现修行的路子。此幅写开始修持。三、见牛：修行已见眉目，或得轻安，进一步再行参究。此幅写走上修行之路。四、得牛：找到修行的路子，勇猛精进，万缘放下，单提摄心。此幅写如法修持。五、牧牛：前思才起，后念相随，从容不迫，一路向上绝不放



罗汉图





◎十六罗汉第二尊者 ◎十六罗汉第四尊 ◎十六罗汉降龙 ◎天花献花图（局部）



天女献花图（局部）

松。此幅写定境现前。六、骑牛归家：修行有所得，心无罣碍，逍遥自在，满载而归，见本来面目。此幅写性相圆融。七、忘牛存人：法无二法，明心见性，体验宇宙人生最高境界，虽然如此，但乃有我执。此幅写悟道心境。八、人牛俱忘：凡情脱落，圣意皆空，万德俱足，觉心常照。此幅写圆满自在。九、返本还源：本来清净，不受一尘，一切如故，道在平常。此幅写平常心是道。十、入鄽垂手：悲智愿行成就一身，自度再自度，度他再度他。此幅写得道者要入切弘法。现存的十牛图版本，廓庵的真迹已失，但有15世纪日本足利时代周文的仿本，现藏于日本京都相国寺。

梁楷《六祖截竹图》

南宋梁楷作，纸本墨画。写六祖慧能砍竹的“修道”工夫，是一幅写修平常道的禅画。《六祖截竹图》中的禅宗六祖玩世不恭的情绪洋溢于画表，劈竹的姿态狂放而又怡然自得。梁楷笔下的线条具有高度的表现力，宽松的粗麻僧衣用线涩硬疾驰，是以刷子或秃笔毫无造作地涂画纸上而成。五官、手臂用线平缓流利，湿润饱满，劈刀用线刚劲细长，竹杆则是以没骨淡墨扫出，体现出不同的速度感和力度感。这种线的表现力并不仅是出于客观物理特征的把握，更主要是在于画家对禅宗思想的深刻领悟，故能形成一种笔先之意，于笔势之中体现心灵的冲动，从而揭示出六祖的精神世界。此图现藏于日本东京国立博物馆。

梁楷《八高僧故事图》卷

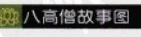
中国南宋著名画家梁楷绘画作品。此图绢本，设色，共有图8段，每段各纵26.6厘米，横64厘米左右，分别描绘南北朝至唐代8高僧的遗事佚闻。图一《达摩面壁·神光参问》；图二《弘忍童身·道逢杖叟》；图三《白居易拱谒·鸟窠指说》；图四《智闲拥帚·回眎竹林》；图五《李源圆泽系舟·女子行汲》；图六《灌溪索饮·童子方汲》；图七《酒楼一角·楼子参拜》；图八《孤蓬芦岸·僧倚钓车》。画卷人物生动传神，笔法工整豪放，是梁楷早年的作品。现藏上海博物馆。

玉涧《庐山图》

南宋玉涧作。绢本水墨画，画面



五百罗汉布施贫饥



八高僧故事图




◎燃灯佛授记释迦文图卷


五百罗汉


五百罗汉洞中入定

布局巧妙，仅在左下角绘三个层次的山峦，前、中、后三个山头墨色浓淡分明，在山间有飞瀑泻下。在右边留下一大半空白，玉涧并题"过溪一笑意何疏，千载风流入画图，回首社贤无觅处，炉峰香冷水云孤"。其意境很明显，是写东晋时代慧远在庐山办莲社，弘扬佛教净土法门。

《大理国梵像卷》

相传为张胜温所绘，绘于公元1180年。全画分成三部分，第一部分为大理利贞皇帝（段智兴）率领扈从礼佛图；第二部分主要描绘诸佛、菩萨、天龙八部等图像；最后一部分为十六天竺国王进贡图。此绘卷原为大理皇室珍藏，后来辗转传至清廷宫内，卷末附有明清时期宋濂等人的赞、跋；卷前则附有清高宗的御笔序文。此绘卷开始以折叠形式画成，类似于某些敦煌佛经，折叠起来即为长方形一帙，便于装潢，披览时可以逐页翻递。绘卷的绘画技巧精妙，全画中的400余位人物表现得十分生动，是研究古大理国的佛教史、典章制度、服饰、器用的珍贵文献。现藏于中国台北故宫博物院。

《寒山拾得图》

因陀罗法师作，纸本墨画。因陀罗，是元代一位擅长绘画的梵僧。这幅画是写寒山与拾得两位道人相对谈天说地，毫无心机，逍遥自在的样子。现藏于日本东京国立博物馆。

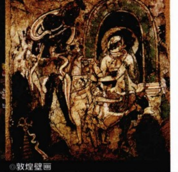

维摩诘天女图

本图画维摩诘侧身倚坐榻上，似正与文殊菩萨进行论辩。衣纹皆由劲利流畅的铁线描绘出。旁边站立一个天女。当为对幅之一（另一幅应是文殊菩萨）。画面清雅、秀润，突出了人物脱俗不凡的气质。此图白描功力精湛，作品于严谨中又具飘逸，不失为一幅传世白描精品。





◎藏传佛教壁画



◎敦煌壁画



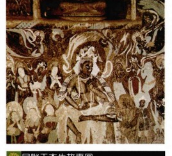
敦煌壁画

佛教壁画名作

中国佛教壁图历史悠久，作品众多，艺术价值极高。其中最负盛名的是敦煌壁画，除此之外，北京法海寺、河北毗卢寺、山西崇福寺、岩石寺、青海塔尔寺、西藏布达拉宫等寺院的壁画也是佛教绘画中的艺术珍品。在佛教壁画中，常可以见到有关佛陀往昔世中修菩萨行的本生故事，如：九色鹿舍己救人、熊王舍食活贫民、鸽王焚身济梵志、睒子孝道父母、须菩提太子割肉活父母、金色王布施最后餐、萨埵那太子舍身饲虎、尸毗王割肉贸鸽等等。壁画中常见的还有释迦牟尼佛的生平故事，佛教因缘故事，维摩诘经变，法华经变，药师琉璃光如来本愿功德经变，弥勒经变，华严经变，涅槃经变，金光明经变，观无量寿经变，贤劫千佛经变，地藏王菩萨，千手千眼观世音菩萨等佛菩萨圣像等等……而其所具有的现身说法的说教意味，在历史上对劝化世人皈敬佛法，学佛修行，积德行善，济世救人，淳化民风，起到了良好的作用。

敦煌壁画

敦煌壁画泛指包括党河流域和疏勒河流域的广大地区所分布的石窟寺壁画，而以敦煌的莫高窟最具有代表性。敦煌莫高窟有735个洞窟，其中近500窟绘着巨幅壁画，时间历经前秦、北魏、北周、隋、唐、五代、宋、辽、西夏、元代等10个朝代，绘画时间长逾千年，壁画总面积为45 000多平方米，被誉为世界最大的画廊。窟内最大的壁画高40余米，宽30余米，最小的高不盈尺。敦煌壁画所表现的大都是佛教内容，如经变、本生、佛传、供养人及因缘故事。敦煌壁画的人物造型，由粗犷而进入精细，身躯准确生动，男子宽衣博带，气象雍容；女子体态丰肥，艳丽多姿。尤其是菩萨像，更多现实生活中的女性之美，端庄文静，窈窕可爱，温柔亲切，一如凡俗。敦煌壁画是佛教艺术灿烂的宝库，在历时长久的画卷上，展现了不同时代的风貌，从效仿西域式样到逐渐汉化，从颜面体态到服饰装束，都又复归汉民族的鲜明特色。它不仅展示了10个朝代壁画艺术发展的脉络，而且蕴含着历史、风情、民俗、神话、山川、建筑等十分丰富的形象资料。



尸毗王本生故事图

画面的中心是尸毗王，他形体高大，神色安详。而眷属、大臣们不忍目睹，或劝阻，或祈祷。构图紧凑，晕染娴熟，线条流畅，着色厚暖。

《萨埵那太子本生故事图》

为莫高窟的254窟的壁画。萨埵那太子本生是劝人舍己救人的故事。此一题材在莫高窟、库车附近的洞窟壁画和洛阳龙门宾阳洞以及造像碑上的浮雕，有多种不同的处理方法。254窟的《萨埵那太子本生图》是把主要情节连续地布置在一幅构图之中。此壁画为北魏时期壁画的代表作之一。

《尸毗王本生故事图》

为莫高窟的254窟的壁画。《尸毗王本生故事图》画面上尸毗王垂着一条腿坐着，有人用刀在他腿上割肉。另有人手持天平，在天平的一端伏着安静的鸽子。尸毗王本生是北魏佛教壁画和一部分浮雕中流行的许多本生故事之一。壁画为土红色的背景上布满散花，人物半裸体，有极其夸张的动作，人体用晕染法表现体积感及肌



◎藏传佛教壁画　◎佛教壁画

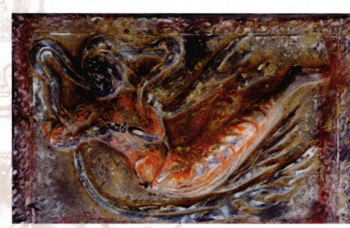
肤的色调。此壁画为北魏时期壁画的代表作之一。

《维摩诘说经图》

该壁画纵95厘米，横约80厘米，在甘肃敦煌莫高窟103窟中。这幅壁画描绘维摩称病在家，佛祖派遣文殊师利等弟子去看他，席间维摩宣扬大乘教义的场面。维摩侧坐于床上，身体前倾，眉锋微挑，似正辩到激烈处。虽面有病容但精神矍烁，涵容兴奋、激昂的活力，表现出他善于辩论、以词锋制服对手的特点。画家以流利刚健的铁线描一气呵成，人物生动传神，个性鲜明，富有张力，属吴道子一派的画风，是唐代描绘同一题材的作品中，最生动传神、最具代表性的一幅，旧传为吴道子所作。



维摩诘图

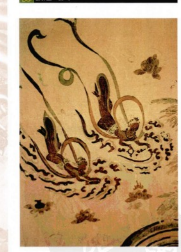




敦煌飞天

敦煌飞天

敦煌飞天是敦煌艺术的标志，敦煌地区约500多个石窟中，都绘有大量的飞天形象。敦煌飞天的风格特征是凭借飘曳的衣裙而凌空翱翔。敦煌早期飞天多画在窟顶平棋岔角，窟顶藻井装饰，造型是头有圆光，脸型椭圆，身材粗短，上身裸露，鼻梁和眼珠上点染白粉。北魏时期飞天所画的范围已扩大到说法图中和佛龛内两侧，飞天形象虽然还保留着西域飞天的特点，但已发生了变化，逐渐向敦煌飞天转变。特点是脸型由椭圆变为长而丰满，鼻丰嘴小，身材修长，衣裙飘曳，横空飞翔。隋代飞天的特点是身材修长，比例适度，腰姿柔软，绰约多姿。脸型有的清秀，有的丰圆，服饰、飞态各有不同，飞天皆头戴宝冠，上体半裸，项饰璎珞，身披彩带，腰



敦煌飞天

这两身飞天的肤体虽然变成绛黑色，但眉目轮廓及体形姿态线条十分清晰，身材修长，昂首挺胸，双腿上扬，双手散花，衣裙飘带随风舒展，由上而下，徐徐飘落，像两只在空中飞翔的双燕。





◎佛本生故事壁画　◎反弹琵琶图

束长裙。虽然飞天的肤色已经由红变黑，但形象清晰，姿态多样，绕窟飞翔。到了唐代，敦煌飞天已完全形成自己独特的风格，达到了艺术的顶峰。唐代洞窟的四壁画满了大型经变画。飞天不仅画在藻井、佛龛、四披上，而且大部分画在经变画中。佛陀在极乐世界正中说法，飞天飞绕在上空，轻盈巧妙、潇洒自如、妩媚动人。在唐代，还出现了不少双飞天。五代、宋以后的飞天，在造型动态上无所创新，逐步走向公式化。

北京法海寺壁画

法海寺位于北京玉河乡水峪，始建于明正统四年（1439），寺内保存的明代大型壁画分布在大殿的扇面墙、东西山墙和后墙壁，共有10铺，这10铺精制壁画，为宫廷工部营缮



法海寺壁画



法海寺壁画

所修建。壁画面积为236.7平方米。有祥云图、佛众赴会图、三大士图和帝释梵天礼佛护法图。所绘内容全部是佛教世界中的景物：有十方佛众、菩萨诸天、飞天仙女，或男或女，或老或少，神情有别，姿态各异。有祥云山水，动物花卉等各具奇妙。其中的水月观音图最为出色，人物刻画既具有传统的形制，又具有写实的手法，突破了僵硬的模式和程式，绘画技术精细完美。法海寺壁画的精美壁画代表了明代壁画艺术的最高水平，是现存少有的宫廷壁画，堪与敦煌壁画相媲美。

河北毗卢寺壁画

毗卢寺位于河北石家庄市西郊，现存释迦殿（前殿）和毗卢殿（后殿）。两殿内均绘有壁画，绘制面积共200多平方米，是中国目前保存较为完好的明代的重要壁画之一。前殿四壁绘有壁画83平方米。内容是中国化的佛教故事及民间神话故事。绘制水平不如后殿，保存也不够完整。后殿内存有重彩壁画120平方米，其中四壁的壁画最为精彩。上下分三排，绘有天堂、地狱、人间、罗汉、菩萨、城隍



牧牛图

土地、忠臣良将等儒、释、道三教各种神像人物500多位，形成了三教合流的壁画艺术特点。毗卢殿的壁画画风，承袭了中国古代壁画的传统画法，技法娴熟，线条潇洒自如，色彩艳丽，人物形象生动逼真，主次分明，层次井然。壁画赋色以石绿、朱红为基调，从强烈的对比中取得调和，色彩丰富而和谐。使用的颜料以矿物质为主，还大量使用了沥粉贴金，整个壁画看起来富丽堂皇，光彩夺目。毗卢寺壁画的画派风格基本上是承袭吴道子画派之粉本的，有人将它与甘肃敦煌壁画、山西永乐宫壁画、北京法海寺壁画相提并论。

图规模宏大，人物颇多，场景繁复而又不失工整，展现了多组不同佛教故事的场面。画中祥云缭绕，绿树红花色泽明丽华贵，渲染出佛界圣地的神秘。整幅图以红色为主色调，人物、鞍马刻画精细、各具情态。其间楼台亭阁的穿插处理也别具匠心。

◎佛教故事壁画

四川大慈寺壁画

位于成都城区东边的大慈寺以拥有众多的名家壁画而闻名天下，是中国唐宋时期少见的壁画宝库。大慈寺的壁画作者多为著名画家，故多精妙之作。据文献记载：唐代的吴道子、孙位，五代前蜀的李升、诗僧贯休、后蜀花鸟大师黄筌父子等都在寺内留有壁画。全寺8 524处的殿堂、楼阁、房廊等处的壁上，共绘有佛像1 215尊，菩萨10 488尊，帝释梵天68尊，罗汉祖僧1 785尊，天王明王大神262尊。此外还有经变158铺，唐代肃宗至德年间（756～758）至北宋约300年间的地方长官和僚属390人的肖像等。据壁画题记和历史文献记载，大慈寺壁画作者多是唐代至北宋的著名画师，其中不少都是画院待诏、祗侯、供奉等宫廷画师。壁画设色富丽，金彩华缛，构意雄巧，有相当高的艺术水平，在一定程度上表现了高度发展的唐宋绘画风格。

山西崇福寺壁画

崇福寺位于山西朔县，创建于唐麟德二年（665）。崇福寺的弥陀殿内壁画，绘于金代，内容为佛、菩萨及千手千眼观音等像，画幅巨大，技法纯熟，设色以红绿蓝三色为主，艺术价值颇高。

山西岩山寺壁画

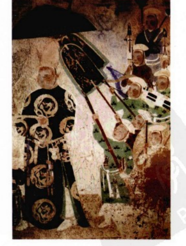
岩山寺位于山西省繁峙县。其南殿殿内壁满布金代壁画，面积约97平方米，为现存规模最大、艺术水平最高的金代壁画。西壁壁画宽11.4米，高3.45米，画中有城池宫殿、山水树石和大量人物，穿插有佛本生故事。画左上方有金大定七年(1167)题记，壁画为宫廷画匠王逵68岁时所绘。北壁画500商人被风吹堕罗叉国故事。东壁壁画宽11.06米，高3.42米。中间画佛像，两侧画经变故事，也颇为精彩。勾线重彩，沥粉堆金，连壁大幅的宏伟构图，人物、山水、界画等描绘技巧，显示了高超的艺术水平。岩山寺壁画中人神杂处，反映了社会生活和众多的人物形象，落笔稳健，结构严谨，绘画手法继承中原传统。如此具有明确作者和绝对年代的巨制，诚属稀世之宝。



反弹琵琶图（局部）



维摩诘说经变（局部）



太子出家图（局部）





◎千佛洞壁画 ◎莫高窟壁画

云南白沙壁画

位于云南丽江。丽江壁画原有200多幅，分布在丽江境内15座寺院里。现仅幸存白沙大宝积宫、琉璃殿、大定阁、大觉宫4处，共55幅，总面积约140平方米。因此，丽江壁画也称“白沙壁画”。琉璃殿现存壁画16幅，每幅高1.2米、宽0.6米，画面上每幅3人，构图简单，线条粗犷，风格朴实，为丽江壁画中年代最早的。大宝积宫壁画有壁画12幅，上面绘有167个形象，内容全是佛教题材，有如来佛图、四大天王及四佛子图、喇嘛教三金刚图等，形态各异，绘制精细，色调柔和。丽江寺庙壁画，从内容到艺术风格都突出地表现了宗教信仰和艺术创作的大融合。丽江壁画在艺术风格上，反映出汉、藏、纳西等民族传统绘画技法与风格的互相融汇。它既继承了汉族洗炼、匀称的绘画传统，又吸收了藏传佛教彩绘绚丽、线条流畅的绘画风格，还有纳西东巴画粗犷、浪漫的特色。在内容上融合了藏传佛教、汉传佛教、道教以及东巴教等多种宗教于一身，成为独特的艺术珍品。

青海塔尔寺壁画

塔尔寺坐落在青海省湟中县。塔尔寺壁画与酥油花雕塑、堆绣并称“塔尔寺三绝”。塔尔寺的壁画有的直接绘在栋梁上，更多的是绘在布幔上，悬挂或钉在墙上。壁画染料选用的是矿物染料，色泽艳丽，保持经年不褪色。塔尔寺壁画属密教画系，内容十分丰富、笔法细腻精致，是西北地区藏传佛教壁画的中心。内容大多取材于佛经和黄教诸密乘经典。画面构思巧妙，布局得当，色调和谐，精巧细腻，绚丽多彩，金碧辉煌。其中以《辩经图》、《六道轮回图》和《时轮金刚壁画》等为代表，以黄、红、蓝为主色，用对比手法来突出主题。



塔尔寺壁画

西藏布达拉宫壁画

西藏拉萨布达拉宫的壁画堪称藏传佛教绘画中的经典之作。布达拉宫壁画的题材丰富，主要反映了藏传佛教中各位上师、各种教派的本尊、不同变相的佛和千姿百态的菩萨，同时还反映了藏族社会的历史和生活习俗等。布达拉宫壁画的表现手法十分丰富，其白宫西日光殿喜足绝顶宫内的屏式人物画像，笔精而有神韵，常与真人等身。红宫寂圆满大殿的壁画中，有采用俯视构图的大幅画面，场面宏大，人物众多，构图饱满，颇为壮观。白宫西日光殿的福足欲聚宫所绘的五世达赖喇嘛业迹图采用了散点透视，整个画面用“之”字形布局，以山石、树木、行云、流水相间，使全图既独立成章又整体连贯。西日光殿的福地妙旋宫的宝座后壁绘有苏坚尼布国王的故事图，其中就有采用平远透视构图绘成的小幅人物图。在红宫上师殿和七世达赖喇嘛灵塔殿内还有采用正视排列而绘成的千尊佛像，庄严肃穆，富有神秘变幻之感。灵塔殿东的集会大殿内的《五世达赖见顺治图》，记载了五世达赖率领3000人的使团进京朝见顺治的史实，以连环画的手法成功处理了众多



天王壁画



◎萨埵那太子本生故事图

的人物和丰富的活动，堪称清代壁画的杰作。布达拉宫的壁画由于主要采用了当地的矿物质颜料，加之拉萨的充足阳光和干湿适中的环境，一般都保存良好，可以在上百年的时间内色泽如新。

四川宝梵寺壁画

宝梵寺位于四川蓬溪县境内，始建于北宋。宝梵寺壁画保存于二重大雄殿中。明成化二年，高僧清澄偕徒众扩建佛寺，延请艺工绘制《西方镜》图画10壁，分布于18罗汉金身之后，共85.32米，名曰《议赴佛会》、《罗汉补衲》、《雷音供奉》、《达摩朝佛》、《准题接引》、《南天仙子西游》、《罗汉聍经》、《公德圆满》等，穹庐由清人补绘《西游记》故事64幅，共10平方米。壁画笔力遒劲深厚，色彩鲜艳明丽，颇似唐著名画家吴道子笔意，具有很高的艺术造诣。

安徽丛林寺壁画

明末安徽休宁画家丁云鹏绘制，共24幅，圆形构图，单幅直径67厘米，分五七梅花形排列。现存安徽歙县丛林寺大殿后壁之上。丁云鹏所作的这24幅壁画均为水墨白描形式，内容为观音罗汉像，有“童子拜观音”、“观音渡海”、“凭栏赏荷”、“卧听松涛”等多种造型。壁画除一幅外，都有山水花树作为背景，人景之间主次分明，浓淡有度。丁云鹏是明代著名佛道人物画家，技艺炉火纯青，所绘观音丰姿怡态，刻划细密，线条流畅飘逸，精妙神韵呼之欲出，有吴道子和李公麟笔意，堪称壁画佳品。

少林寺初祖庵壁画

少林寺初祖庵大殿创建于北宋宣和七年(1125)，壁画绘制在东、北、西三壁上。内容为自初祖达摩以下36位禅宗祖师画像，现存23幅，绘有29位祖师。每幅画像高1.8米，宽1.0米。画像系彩绘，绘制年代约在明中后期，画风古拙质朴。

吐峪沟石窟壁画

位于新疆鄯善县高昌故城东约15千米处，为高昌最早的石窟，现存编号共46窟，其中仅有9个窟留有壁画。吐峪沟石窟的壁画大部剥落严重，较能辨其内容的第44窟中，正壁和两侧壁上均绘一佛二菩萨。本生故事画较为清晰，计每壁各有一组七幅画，每幅画旁有汉文题记。尚可辨认的壁画内容有：“羼提婆利忍辱截割手足”、“摩钳太子求法赴火”、“慈力王施血饮五夜叉”、“萨埵那太子舍身饲虎”和“毗楞竭梨王身钉千钉”、“尸毗王割肉贸鸽”等。多数壁画应绘于南北朝至隋代，即吐鲁番地区的高昌王国时期。



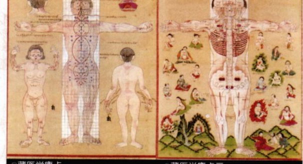
天王壁画



伎乐天壁画

敦煌早期的壁画中有大量的伎乐天人。伎乐天，是佛及菩萨的侍从，其主要职能是“娱佛”，多画在洞窟上部的天宫楼阁里。此图中两个伎乐天绘于龛沿转角与佛像背光之间的几何形中，一人吹笛，一人起舞，衣饰飘摇，色彩艳丽，虽仍未摆脱早期飞天略显沉重下坠的“V”形体态，但已具有空灵自由的神韵。此图是西魏伎乐天壁画中最具代表性的一幅。





◎藏医学唐卡一　◎藏医学唐卡二

唐卡

唐卡，也叫唐嘎，唐喀，系藏文音译，是藏族文化中独具特色的绘画艺术形式。它类似于汉族地区的卷轴画，多画于布或纸上，然后用绸缎缝制装裱，上端横轴有细绳便于悬挂，下轴两端饰有精美轴头。画面上覆有薄丝绢及双条彩带。涉及佛教的唐卡画成装裱后，一般还要请喇嘛念经加持，并在背面盖上喇嘛的金汁或朱砂手印。也有极少量的缂丝、刺绣和珍珠唐卡。





上乐金刚像唐卡



绣像国唐

这是一种用各种不同的丝线经手工刺绣而成的唐卡。

丝面国唐

制作这种唐卡是将各色的丝绢切成各种形状的布块，然后再用针将拼成画面的各色布块缝接起来。

丝贴国唐

这种唐卡与丝面国唐相似，只不过是将切成的各种彩色布块用胶粘在画布上组成画面。

上乐金刚双身像唐卡

此为明代永宣年间所制具有汉藏双重风格的唐卡，主尊为四面十二臂上乐金刚，持物、姿态与单尊像雷同，所拥明妃为金刚亥母。

释迦牟尼皈依境唐卡

所谓皈依境，亦名资粮田，是佛教信徒为聚集福、慧资粮而供奉礼拜的对象，此唐卡中央绘释迦牟尼，四周绘历代传法祖师以及诸佛、菩萨、缘觉、声闻、空行、护法、梵天和帝释等。

手织国唐

一种用丝线经手工编织而成的唐卡。

版印国唐

这种唐卡是用墨或朱砂作颜料用套版直接印在丝绢上。套版主要用木版，偶然也用铜版或铁版。

彩唐

由于唐卡的画法多种多样，“止唐”也有好多种。最大的“止唐”长3米，宽2米；最小的“止唐”仅长30厘米，宽20厘米。人们主要是依据画背景时所用颜料的不同色彩来区分“止唐”的种类。彩唐是一种用各色颜料画成背景的唐卡。

金唐

一种用金色颜料画背景的唐卡。

朱红唐

一种用朱红色颜料画背景的唐卡。

黑唐

仅用墨色画背景的唐卡。

版印止唐

这种唐卡的制作方法与制作版印“国唐”相同。唯一的区别是，“国唐”印在丝绢做成的画布上，而“止唐”则印在棉布做成的画布上。

元景造像记

锦州万佛堂石窟位于辽宁锦州义县西北9公里万佛堂村南大凌河北岸的悬崖上。石窟遗留的碑刻、题记和塔铭，是研究辽宁地方历史的宝贵资料。其中最有价值的碑刻当属《元景造像记》，全称《平东将军营州刺史元景造像碑》。此碑建于北魏太和二十三年（499），系营州（今朝阳）刺史元景为孝文皇帝及自身并眷属，禳灾祈福而建。碑记就窟壁作成，现存304字，个个遒劲挺秀，笔力极工，书法艺术精湛。清末著名学者梁启超得友人相赠之初拓本，极为喜爱，评其为“天骨开外，光芒闪溢”，康有为亦称之为“元魏诸碑之极品”。

佛教书法名作

佛教初传，为弘通经教，自然也需藉书法之助，因此，寺院不乏有僧侣大书法家。而寺院僧侣又以书法为媒介，接引不少士大夫、文人皈依佛教；而文人则以书法抄经等酬报助扬佛法，所以历代书法名家，几无不曾写过相关佛教的经典或碑文书帖。如王羲之曾书《遗教经》，张旭写过《心经》，柳公权亦书有《心经》、《金刚经》和《清净经》，苏轼所写更多，有《心经》、《金经》、《华严经》等经、序10余种传世 。

龙门二十品

指选自龙门石窟中北魏时期的二十方造像题记，其中十九品在古阳洞，一品在慈香窟。二十品的称呼最早见于清代康有为所著的《广艺舟双楫》和方若所著的《校碑随笔》。内容一般是表达造像者祈福消灾的美好愿望。它的书法艺术，是以汉隶和晋隶为基础，取其精华、去其糟粕，杂糅各家之长而自成一体。既有隶书古朴刚健的风格，又有楷书端庄大方的神韵。龙门十二品代表了北魏时期书法艺术的极高成就，是“魏碑”体中的精品。

龙门二十品

孙丘生造像记

姜纂造像记

刻于北齐时期（565）。此碑结体多呈长形，在同时代碑刻中少见。结字方整宽博，平画宽结，有洞达气。有些字如“元”字末笔，”统”字的右半，呈规则的圆形曲线变化，造型优美，有篆书笔意，又富于装饰效果。整个碑刻的行笔、结字、章法，都非常自然，无造作气。整体看去有稚拙、扑厚和稳定、舒展之感。在北碑中极有特色。

孙丘生造像记

刻于北魏时期(502)，为阴刻，字势厚重、茂密，错落有致，在章法上能做到斜与正、疏与密的变化统一，既有跌富之势，又感觉十分稳定，是龙门石窟碑刻中的精品之一。

始平公造像

始平公造像记

刻于北魏时期(498)，被认为是龙门石窟的碑刻题记最优秀的作品。龙门造像多为阴刻，此碑独为阳刻，且有限格，这在古代石刻中十分罕见。此碑





◎北齐文殊般若经碑



◎北齐文殊般若经碑

泰山经石峪拓片

字体端庄，结构谨严，笔画方整俊快，是北魏碑中的典型风格之一。康有为评此碑："遍临诸品，终于《始平公》，极意疏荡，骨格成，体形定，得其形雄力厚，一生无靡弱之病。"

杜照贤造像记

刻于西魏时期（546）。此碑笔画细瘦活泼，字体在隶、楷之间，又兼有篆、草写法。像这种集篆、隶、真、行、草于一身的"集大成"的碑刻，在南北朝中可算是一个特例。

高归彦造白玉释造像记

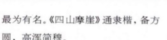
刻于东魏时期（543），1921年在河北定县料敌塔前出土。此碑结字宽博、严谨，笔画圆润秀美。此碑刻"馨逸绮丽"，妩媚娇艳，有人曾誉为"魏代刻石之冠"。

泰山经石峪

又名《泰山金刚经》，北齐摩崖刻经。字径50厘米，字数愈千。是现存摩崖刻石中形制和规模最大的，被尊为"大字鼻祖"、"榜书之宗"。刻于泰山斗母宫东北山谷的溪床上。笔势雄伟，兼有篆、分、真、隶诸势，而又给人以古拙朴茂、浑穆闲静之感。清代杨守敬《学书皮言》评为："北齐《泰山经石峪》，以径尺之大书，如作小楷，迂徐容与，绝无剑拔弩张之迹。擘案大书，此为极则。"

四山摩崖

在山东邹县东北的尖山、岗山、葛山和铁山上。除《尖山摩崖》刻于北齐武平六年（575）外，其余三处均刻于北周大象年间（579～580）。其中以《金刚般若经》与《匡哲刻经颂》



最为有名。《四山摩崖》通隶楷，备方圆，高浑简穆。

龙藏寺碑

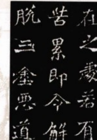
隋代的书法上承汉魏六朝，下开唐楷，在这一过渡中，最典型的作品就是《龙藏寺碑》。此碑刻于隋开皇六年（586），被誉为"隋碑第一"。字体瘦劲宽博，平正冲和，有隶书的含蓄，有魏碑的雄健，又有唐楷的谨严。字形结构朴拙，用笔沉挚，有一种高穆典雅的风神。康有为认为《龙藏寺碑》统合分隶，为六朝集成之碑。

僧璨大师土塔砖

僧璨大士塔砖铭，隋开皇十二年（592）立，砖纵15.5厘米，横11.4厘米，厚3.6厘米。浙江省博物馆藏。1982年杭州市区出土，铭为阳文，原系阴刻于范上，模印而成。正面字行间作界格，文曰："大隋开皇十二年七月，僧璨大士隐化于舒之皖公山岫，结塔供养，道信为记。"左侧铭云："大隋开皇十二年作。"僧璨，隋代的高僧，不言名氏，或曰徐州人，禅宗第三祖，著有《信心铭》六百言，唐玄宗时赐谥"鉴智禅师"。道信，是他的高徒，为禅宗第四祖，唐代宗时，追谥"大医禅师"。舒，即今安徽潜山县，唐始置州。皖公山即皖山，一称潜山，在潜山县西，广二百三十里，周五百里通称山南为皖南，山北为皖北。此铭笔



◎龙藏寺碑



◎牛橛造像记



◎杨大眼造像记

划精劲、犹存北碑遗风，且又蕴南书温雅之感。

化度寺碑

唐碑，即化度寺僧人邕禅师的舍利塔铭。碑建于贞观五年（631），李百药撰文，欧阳询书，原碑在长安终南山佛寺，全称为《化度寺故僧邕禅师舍利塔铭》。此碑书法平正清穆，丰腴悦泽。明代王世贞说："《化度》尤精紧，深合体方笔圆之妙。"《书概》亦云："率更化度寺碑，笔轻意长，雄健弥复深雅。"

伊阙佛龛碑

《伊阙佛龛碑》也称"褚遂良碑"。篆额题《伊阙佛龛之碑》。是贞观十五年（641）十一月谏议大夫褚遂良45岁时所书，碑文为中书侍郎岑文本所撰。这是魏王李泰为他的母亲长孙皇后所立。

《伊阙佛龛碑》通高约5.0米、宽1.9米。字共32行，满行51字。计1 600余字，是早期传世褚书的代表作，为目前国内所见褚遂良楷书之最大者，字体清秀端庄，宽博古质，是标准的初唐楷书。此碑虽说是碑，实际上却是摩崖刻石。碑与摩崖刻石功用相同，都是为歌功颂德的。但创作时条件不同，一个是光平如镜，而另一个则是凹凸不平，书写的环境也不会那么优游自在。因无法近观与精雕细琢，于是摩崖书法便在气势上极力铺张，字形比碑志大得多，舒卷自如，开张跌宕。正是在这一点上，像汉代的《石门颂》、《郙阁颂》、《西峡颂》，气度之开张，韵致之飞扬，自然拙朴，即使是如《礼器碑》、《乙瑛碑》、《史晨碑》等真正的碑志精品也无法比拟，褚遂良的《伊阙佛龛碑》，正是这样一种典型的摩崖书风。



伊阙佛龛碑拓片

此碑为摩崖刻石。其结体雄浑秀逸兼而有之，笔力挺劲，端庄奇伟，气韵广严博大，与其晚年书法之变化多端、婵娟婀娜迥异其趣。





化度寺碑

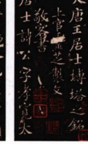
全称《化度寺故僧邕禅师舍利塔铭》。唐李百药撰文，欧阳询书。碑立于唐贞观五年(631)，楷书35行，行书33字。此碑书法笔力强健，结构紧密。早《九成宫》一年而书，故风格极相似，但谨严有余舒展不足。

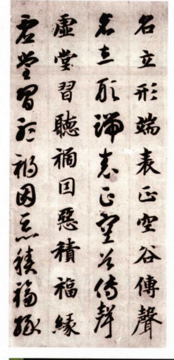



◎常岳等百余人造像记 ◎兜沙经 ◎国诠善见律

王居士砖塔铭

《王居士砖塔铭》正书17行，每行17字，上官灵芝撰文，敬客书。此塔铭刻于唐高宗显庆三年（658）。敬客生卒年不详，但他所处的时代正值初唐诸家如虞世南、欧阳询、褚遂良书法的全盛时期，因此敬客所书此铭亦不可避免地受到他们的影响，钱泳《跋王居士砖塔铭》曰："《王居士砖塔铭》近日所传者非断本即翻刻本，要如此之精拓而完善者鲜矣。余尝谓唐初书家各立面目，惟是刻能兼率欧阳询一、中令（褚遂良）之长而独出机杼，此其所以妙也。"赵之琛跋云："敬客书直与欧、虞、褚、薛相抗衡，习楷者当奉为圭臬也。"此塔铭书后即掩埋黄土之下达九百余载，直至明万历年间方始出土。又因其石甚薄，出土未几即便遭损裂，始破为二，继破为三，又破为四，后碎作七，故世传佳拓极少。


王居士砖塔铭


智永真草千字文

更因此刻书法婉润秀整，深获世人喜爱，故辗转翻刻竟相仿效，精者亦几可乱真。

智永《真草千字文》

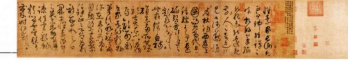
南朝智永书。智永是东晋王羲之七世孙，南北朝陈代僧人，曾居住于永欣寺阁楼上抄经达30年之久，创作真草"千字文"800余本。真草"千字文"，被后代书法家奉为典范，从此纷纭的草书渐归统一，奠定了唐朝以来千余年草书的笔法。后代临此"千字文"的书法大家有：怀素、欧阳询、褚遂良、虞世南、蔡襄、赵孟頫、董其昌、文征明等，开后代书法家爱写"千字文"的风气。智永禅师在中国书法艺术史上的另一贡献是"永字八法"的发明。"永字八法"是：一侧，即点；二勒，即横画；三努，即直画；四趯，即勾；五策，即斜画向上者；六掠，即撇；七啄，即右之短撇；八磔，即捺。这八法能通

一切字，是书法家必由之径。

智永的千文文，备具楷法，尤其是草书，规范性很强而不失于刻板。《千字文》中的草书更是书家学习的圭臬。

怀素《自叙帖》

唐怀素书。怀素是唐朝僧人，是中国僧侣中对书法艺术史影响最大者。他擅长草书，生性疏放，不拘细行，高僧传中形容他："时酒酣兴发，遇寺壁里墙、衣裳、器皿，靡不书之。"所以时人称他为"醉僧"。相传他最初学习书法时，身贫无钱买纸，就在诵经参禅之余，利用白漆在木板和圆盘上书画写字，写满一遍再抹去油漆重新书写。后来禅师在寺院附近种一万多株芭蕉，每天就以摘下的芭蕉叶临帖挥毫，并自署所居房舍为"绿天庵"。渐渐地，用过的芭蕉叶竟然堆满了整整一房间。过了不久，老芭蕉叶全部被剥光了，怀素禅师索性拿起笔墨在芭蕉树的嫩叶上面书写，虽然盛夏的太阳烤得他汗流浃背，但是他依然不为所动，继续练笔。有一天黄昏，他观夏云随风行运而顿悟笔意，自谓已得草圣三昧。当时甚得颜真卿的欣赏，颜公问他："夫草书于师授之外，师有自得之乎？"怀素答："贫道观夏云多奇峰，辄常师之。夏云因风变化，乃无常势；又遇壁坼之路，一一自然。"由于怀素禅师的不断揣摩，



怀素《自叙帖》

《自叙帖》纸本，纵28.3厘米，横775厘米；126行，共698字。帖前有李东阳篆书引首"藏真自叙"字。台湾故宫博物院藏。传世的《自叙帖》有三种，以此墨迹为最珍贵。



◎不空禅师碑

领悟出字内字外的运笔方法，而成为一代草书宗师。出自他手中的《自叙帖》、《苦帖》，至今仍是书法中的瑰宝。《自叙帖》是其代表作，最能反映他的狂草逸态。全帖700余字，奔放流畅，一气呵成。其势若惊蛇走虺，骤雨狂风。

怀仁《大唐三藏圣教序》

唐朝怀仁法师所集王羲之的行书。该碑是唐太宗于玄奘大师佛经翻译完成时所撰写的，因太宗酷爱王羲之的书法，遂由怀仁大师按内容汇集王羲之的行书，再勒石刻碑，因名《集王书圣教序碑》，相传王羲之行书的真迹，包括《兰亭序》，全都萃集于此碑。故此碑流行之后，唐宋以来，凡是学习王羲之行书的人，莫不以《圣教序》为范本；另一方面，自从开启集字的先例后，继起唱和集书者举袂成幕，不一而足，光是收集王羲之的书法者就有18家。



大唐三藏圣教序

多宝塔感应碑

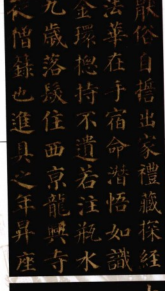
为记载唐代西京千福寺僧楚金造多宝佛塔感应缘起的碑。于唐天宝元年（742）开始营建，6年后建成。此碑由岑勋撰文，徐浩篆额，颜真卿书。此碑结字平稳谨严，刚劲秀丽。碑石坚润，篆刻精妙。

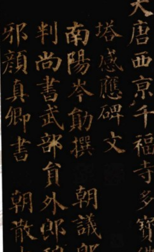
玄秘塔碑

塔为唐会昌元年（841）大达法师所建，碑由裴休撰文，柳公权书。碑高4.8米，碑文28行，每行54字。碑原在长乐南原，后移西安府学，现存陕西省西安碑林。因年代久远，碑文已多损坏。此碑书法险劲而不失端庄、沉着之态。

不空禅师碑

全称《唐大兴善寺故大德大辩正广智三藏和尚碑铭（并序）》。唐严郢撰，徐浩书，唐建中二年建于长安。《金石萃编 》载：碑高83.5寸，广41.8寸，字共24行，满行48字。徐写此碑时已79岁，结法老劲，圆熟端庄，少清逸之气。碑文记述了佛教密宗的传承历史，以及荣任唐王朝玄宗、肃宗、代宗三朝国师不空和尚的业绩。对于研究佛教密宗传播，中日、中印文化交流史，都具有重要的价值。





多宝塔碑

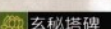
圭峰碑

指唐代圭峰禅师碑。圭峰禅师即华严宗第五祖宗密禅师，圆寂后葬于陕西户县东南之圭峰，唐大中九年（855），门人立碑，称圭峰定慧禅师传法碑。裴休撰书，柳公权篆额。碑文笔势严谨，清劲潇洒，结构尤为精密。



欧阳通《道因法师碑》

欧阳通，字通师，潭州临湘(今湖南长沙)人，欧阳询第四子，少夫人徐氏出。官兰台令，仪凤中累迁中书舍人，封渤海公，天授初转司礼卿判纳言事，二年为相，因反武承嗣为太子被害。《道因法师碑》，李俨撰，欧阳通书，现收藏于西安碑林。碑全文楷书，34行，满行73字。高312厘米，宽103厘米。为唐高宗龙朔三年（663）建。碑文完整无缺，碑头雕作螭首，碑额处雕饰佛龛，龛下横书“故大德因法师碑”7字。欧阳通学书时期，正当初唐书法发生变化的时期，而他以“善学父书”著称。此碑笔力劲健，有隶意含蓄处不及其父，方笔侧入笔法更增加峭险之势。


玄秘塔碑

《优婆塞戒经》残卷

300余字，是北凉玄始六年(427)作品。此残卷具有一般写经的特点，又具有鲜明的个性。横笔多平直有力，主要横画极长，构成每个字乃至全篇的基调。有些按笔写成特别粗重的三角形，在全篇中也显得十分突出。还有些字的右下竖笔较重较长，这样就形成横向和右下较重的节奏感，而另一些字如“乐”、“法”等，结构错落跌岩，这就使整篇字既有统一的韵律感又有丰富的局部变化。现藏于中国历史博物馆。

唐人写经

清光绪二十六年（1900），在敦煌石室内，发现大量自曹魏至北宋年间的经卷文书，其中唐代写本佛经占95%以上，约3万卷左右。经、律、论三藏的各种译本，应有尽有。这些大量写本经称为“经生书”，多是佛教徒发愿写成，有的自写，有的请人写。清朝钱泳《履园丛话·书学·唐人书》云：“即如经生书中，有近虞、褚者，有近颜、徐者，观其用笔用墨，迥非宋人所能及。”六朝写经在僧俗之间极为盛行，此内地“经生书”，就书体而论，代表名家风格的正、行、草、八分、篆等各体兼具，为当时及后人所宗仰学习。因此所谓“唐人写经”之名，至今仍享誉国际，这份文化遗产，带给中国人的骄傲，可见一斑。

篆体佛经《金刚般若波罗蜜经》

明嘉靖十三年（1534）作品。此套皇室藏经，是以32种篆体手写而成。其中的鸟篆是以赤雀、丹鸟二种鸟形的组合，每个字都加以鸟头及屈曲线条装饰，十分精美。龙书篆和柳叶篆，字形有巾舞翻飞之妙，另外，小篆、上方大篆、倒韭篆、芝英篆、垂露篆、龙爪篆、科斗篆、鸟篆、鹄头篆、龟书篆、龙书篆、悬针篆、飞白书篆、金错篆，依其造型，虽有异趣之处，但都是篆隶古体或通行的楷、行、草文字的装饰变化，有取日月星辰、草木鸟兽的形象，配合佛经经义，除了具有庄严祥瑞的象征意义外，这种篆体佛经还展示了一个华丽精妙的文字美的世界。现藏台北故宫博物院。

圭峰碑



◎顾恺之《洛神赋图》

佛教书画名家

佛教传入中国后，受传统文化的影响，逐渐走上中国化的道路。书画曾被古人喻为"华夏文化之冠冕"，而自汉魏以降，书画与佛教结下了不解之缘，以致不少书画论家曾有"不懂禅，不足论书画"的说法。魏晋以来，佛教书画名家辈出，大体可分为两类：一类是以佛教故事人物为描摹对象的世俗画家，代表人物有张僧繇、顾恺之、陆楞伽、吴道子、尉迟乙僧、刘松年、梁楷、张胜温、丁云鹏、丁观鹏。一类是出家为僧从事书画创作的，代表人物有智永、智果、怀素、贯休、石恪、法常、惠崇、石涛、八大、髡残、弘仁和近代高僧弘一。

张僧繇

南朝梁画家，吴(今江苏苏州)人，生卒年不详。武帝天监(502～519)中为武陵王国侍郎、直秘阁知画事，历官右军将军、吴兴太守，擅写真释道人物，亦善画龙、鹰、花卉、山水等。一次，梁武帝因思念诸王子出征西域，遣僧繇画诸王子貌，果然逼真如面。武帝萧衍崇尚释道，亦多命僧繇图之。据《宣和画谱》所记，内府庋藏16件作品，全为其所绘佛画。其画龙亦显神妙，相传在金陵安乐寺画四龙，二龙点睛，有"乘云腾去"之说，而未点睛者仍在壁间。其作花卉用外来天竺画法，"朱及青绿所成，远望眼晕如凸凹，就视即平。"此技法系讲求明暗、烘托之"退晕"法。其作画又依卫夫人《笔阵图》运笔之法，使用"点、曳、斫、拂"，"笔才一二，像已应焉"。与顾恺之、陆探微一笔画之"密体"相较，史称其为"疏体"画派，为"六朝四大家"之一。僧繇一生苦学，"手不释笔，俾夜作昼，未曾倦怠，数纪之内，无须臾之闲。"画迹有《十八宿神形图》、《梁武帝像》、《汉武射蛟图》、《吴王格虎图》、《行道天王图》、《清溪宫水怪图》、《摩纳仙人图》等，分别著录于《宣和画谱》、《历代名画记》、《贞观公私画史》。传世作品有《雪山红树图》等，图录于《故宫藏画精选》；作品《五星二十八宿神形图》卷现藏日本大阪市立美术馆。

顾恺之

东晋画家，字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。曾为桓温及殷仲堪参军，义熙（105～418）初任通直散骑常侍。刘裕北伐南燕，恺之为作《祭牙（旗）文》。多才艺，工诗赋、书法，尤精绘画，尝有才绝、画绝、痴绝之称。多作人物肖像及神仙、佛像、禽兽、山水等。画人注重点睛，自云传神写照，正在阿堵（即这个，指眼珠）中。尝为裴楷画像，颊上添三毛，而益觉有神。在建康瓦棺寺绘《维摩诘像》壁画，光彩耀目，轰动一时。后人论述他作画，意存笔先，画尽意在；笔迹周密，紧劲连绵如春蚕吐丝。把他和师法他的南朝宋陆探微并称顾陆，号为密体，以区别于南朝梁张僧繇、唐吴道子的疏体。著有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，其中迁想妙得、以形写神等论点，对中国画的发展，有很大影响。存世的《女史箴图》传是早期的摹本，内容绘写西晋张华所撰约束宫廷嫔妃的教诫。1900年八国联军侵入北京，被英军从清宫劫去，现藏英国伦敦不列颠博物馆。所传顾的另一作品《洛神赋图》，乃宋人所作。

智永

僧智永，本姓王，名法极，陈、隋间会稽人。是晋代书法大家王羲之的第七世孙。他早年出家为僧，后来云游到浙江省吴兴县善琏镇，就曾在永欣寺里住了整整30年。在这里，智永深居简出，每天雄鸡报晓即起床，磨上一大盘墨，然后临摹王羲之的字帖，从未间断。经过长期坚持不懈的刻苦练习，智永的书法终于写得气势飞扬，形成了自己的风格，成了中国著名的书法家。当时求他写字和题匾

顾恺之（传）《斫琴图》



◎智果书

宝志

宝志（？～514），姓朱氏，金城（今兰州）人。齐宋之稍显灵迹，梁武帝尤深敬事，俗呼为志公。工篆书，南唐保大（943～957）中伏龟山屺，得石函中有铭云："天监十四年（515）秋八月，葬宝公于是。"铭有引曰："宝公常为偈大字书于版，用帛幂之。其字皆小篆，体势完具。"著《文字释训》。天监十三年（514）卒。

的人太多，以致寺内的木门槛也被踏穿，不得不用铁皮把它裹起来。后来，这故事变成了一个典故，叫"铁门限"。他晚年就曾以当时的识字课《千文字》为内容，用真、草两体写了1 000多本，从中挑选最满意的800本，分送给浙东的各个寺院。直到如今，智永的《千文字》墨迹和刻本还被视为学习书法的范本。

明董其昌《画禅室随笔》说他学钟繇《宣示表》，"每用笔必曲折其笔，宛转回向，沉著收束，所谓当其下笔欲透纸背者"。他所写的《千字文》清何绍基说："笔笔从空中来，从空中住，虽屋漏痕，犹不足以喻之"。我们细读他的墨迹《千字文》，看得出他用笔上藏头护尾，一波三折，含蓄而有韵律的意趣。董、何之说可谓精确、具体、恰当。

智果

智果(生卒年未详)，隋僧，剡县(今嵊州)人。住永欣寺，师事智永。常

智永《真草千字文》

诵《法华经》，颇爱文学，又善书，隶、行、草皆工，写铭石尤为瘦健。隋炀帝杨广早年以晋王为扬州总管，爱其书法，召令写书。智果以为既已出家，不能再为世俗服役，拒不从命。杨广大怒，将其囚禁于江都，令守宝台经藏。后杨广入朝为太子，出巡扬越，智果上《太子东巡颂》，始得宽释，赐钱一万、金钟两枚，召入东都慧日道场。后终于东都，年六十余。其书法近似王右军，隋炀帝曾谓其得右军骨。

吴道子

吴道子，河南阳翟（今河南省禹城）人，大约生于唐高宗朝（约685左右），卒于肃宗朝（约758左右）。少孤，相传曾学书于张旭、贺知章，未成，乃改习绘画。曾在韦嗣立幕中当大吏，做过兖州瑕丘(今山东兖州)县尉。漫游洛阳时，玄宗闻其名，任以内教博士官，并官至宁王府友，改名道玄，在宫廷作画。吴道子活动的时代，正是唐代国势强盛，经济繁荣，文化艺术飞跃发展的时代。唐代的东西两京——洛阳和长安，更是全国文化中心。画家们上承阎立本、尉迟乙僧，如群星璀璨。《历代名画记》说："圣唐至今二百三十年，奇艺者骈罗，耳目相接，开元天宝，其人最多。"如吴道子、王维、李思训、曹霸、陈闳、杨庭光、卢楞伽、项容、梁令瓒、张萱、杨惠之、韦无忝，皇甫轸等人，都是当时的大画家。这么多的名家和数以





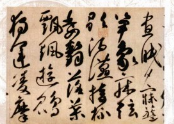
吴道子《八十七神仙图卷》（传）

千计的民间画工，争强斗胜，群芳汇集，各显神通，绘画之盛，蔚为大观。

吴道子的《天王送子图》，是他的代表作，遗存的是宋人李公麟的临摹本。这幅画的内容是描写佛教始祖释迦牟尼降生以后，他的父亲净饭王和摩耶夫人抱着他（悉达太子）去朝拜大自在天神庙，诸神向他礼拜的故事。

画中净饭王和摩耶夫人是我国民族绘画中常见的贵族阶层的人物形象，武将的脸形构造和唐代武士俑的精神完全一致，文纹用锐利的兰叶描





◎高闲草书《千字文》

法，笔迹恢宏磊落，充分表现了“吴家祥”的特点。

卢楞伽

唐代画家楞伽一作稜伽，长安(今陕西西安)人，生卒年不详。自汴入蜀，为吴道子弟子。画风细致，咫尺间山水寥廓，形象精备。尤擅佛像、经变，画过许多壁画，肃宗乾元初(758)在成都大圣慈寺，曾画《行道高僧像》数堵，颜真卿题字，时称“二绝”。在长安庄严寺壁画神像，极臻微妙，为吴道子所见，惊叹说：“此子笔力，常时不及我，今乃相类，是子也，精爽尽于此矣。”朱景玄谓“本别出体，至今人所传道”。宋代赵希鹄说他曾见卢画《十六罗汉图》衣纹“真如铁线”，非李公麟所能及。画迹有《献芝真人像》、《释迦佛像》、《罗汉像四十八图》等150件，著录于《宣和画谱》。传世作品有《渡水僧图》，现藏日本大阪市立美术馆；《六尊者像册》系十八罗汉之部分，绢本，设色，纵30厘米，横53厘米，用笔流畅细润，现藏故宫博物院。

尉迟乙僧

唐代于阗(今新疆和田)人，名画家尉迟跋质那之子，世称父为“大尉迟”，子为“小尉迟”，生卒年不详。乙僧好学典艺，博达技能，画承家学，20岁左右画已出名。唐贞观六年(632)于阗王因其“丹青奇妙”荐送长安，唐太宗李世民(627～649在位)授予宿卫官，后又袭封为郡公。善画人物、花鸟、肖像、佛像，尤擅壁画。《历代名画记》记载：唐仪凤二年(677)其在光宅寺东菩提院内画《降魔变》等经变壁画；长安二年(702)前后在慈恩寺塔下南门画《千钵文殊》等壁画；神龙元年(705)后，在罔极寺(兴唐寺)画壁画；景云元年(710)左右，为安国寺画壁画；神龙二年五月，所居住宅敕建为奉恩寺，画于阗王族供养像于此寺内。朱景玄评其画曰“功德、人物、花鸟皆是外国之物象，非中华之威仪”。所作佛画，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概，用色沉着，“堆起绢素，而不隐指”。画史称其为“凹凸画”。传世作品有《番君图》卷，现藏比利时人斯托克莱处；《龟兹之女图》卷，藏比利时人贝伦森处；《天王像》藏美国华盛顿佛利尔美术馆。艺术活动在贞观、景云间，年九十余尚健在。



尉迟乙僧《天王像》



吴道子《天王送子图》

高闲

晚唐僧人，湖州乌程人。自幼出家湖州开元寺，后入长安，住四明、荐福等寺。学张旭，工草书，名冠一时。韩愈《送高闲上人序》说其书有张旭之心。传世墨迹《草字千字文》后小段，藏上海博物馆，前大段早残，元鲜于枢临本极精，为辽宁博物馆所藏，从中可见其书艺的水平。张佑有诗赞曰：“卷轴朝廷饯，书函内库收。陶欣入社叟，生性论经俦。日色屏初揭，风声笔未休。长波浮海岸，大点出嵩邱。不绝羲之法，难穷智永流。殷勤一笺在，留著看银钩。”可见高闲在唐代书名显赫。

◎大雅《兴福寺半截碑》

◎怀素《自叙帖》

大雅

唐代僧人，生平不详。大雅的《集王兴福寺半截碑》，是集晋王羲之行书的著名碑刻。开元九（721）年立于长安。此碑又名《吴文碑》徐思忠等刻字，因此碑尚存下半截，故又名《兴福寺半截碑》，计35行，每行二十三、四、五字不等，中空3行，现在陕西省博物馆碑林。清代杨宾谓唐代集王书者有18家，推《圣教》为第一，《兴福寺》仅次于《圣教》。字行流畅，摹刻精良，是研究王羲之书法的重要原碑刻。此碑明万历年间出土于陕西西安，《墨林快事》谓："集人大雅乃兴福寺僧，故世谓之《兴福帖》，其集王字顾独得其精神筋力，是以书家重之"。旧拓本第20行"四序"之"四"字完好，八行"断裁"之"断"字"斤"部未损，解放前文明书局、日本博文堂、艺苑真赏社、二玄社及日本《书苑》曾影印出版。

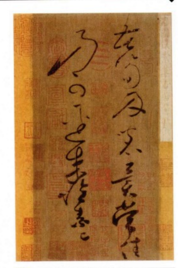
怀仁

唐代书法家，僧人，住长安（今陕西西安）弘福寺。曾集摹王羲之行书字迹成《大唐三藏圣教序》。碑刻中此为独创。北宋周越《古今法书苑》载："文皇制《圣教序》，时都城诸释委弘福寺怀仁集右军行书勒石，累年方就，逸少真迹，咸萃其中。"近人康有为《广艺舟双辑》称："《圣教序》怀仁所集右军书，位置天然，草法秩理，可谓异才。"

怀仁《集王圣教序》

怀素

怀素，10岁出家为僧，字藏真，俗姓钱，永州零陵（今湖南零陵）人。少时在经禅之暇，就爱好书法，贫穷无纸墨，他为练字种了一万多棵芭蕉，用蕉叶代纸。由于住处触目都是蕉林，因此风趣地把住所称为"绿天庵"。又用漆盘、漆板代纸，勤学精研，盘、板都写穿了，写坏了的笔头也很多，埋在一起，名为"笔冢"。他性情疏放，锐意草书，却无心修禅，更饮酒吃肉，交结名士，与李白、颜真卿等都有交游。以"狂草"名世。唐代文献中有关怀素的记载甚多。"运笔迅速，如骤雨旋风，飞动圆转，随手万变，而法度具备"。王公名流也都爱



怀素草书《苦笋帖卷》

结交这个狂僧。唐任华有诗写道："狂僧前日动京华，朝骑王公大人马，暮宿王公大人家。谁不造素屏，谁不涂粉壁。粉壁摇晴光，素屏凝晓霜。待君挥洒兮不可弥忘，骏马迎来坐堂中，金盘盛酒竹叶香。十杯五杯不解意，百杯之后始颠狂……"前人评其狂草继承张旭又有新的发展，谓"以狂继颠"，又与张旭并称"颠张醉素"。对后世影响极大。

怀素善以中锋笔纯任气势作大草，如"骤雨旋风，声势满堂"，到"忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字"的境界。虽然如是疾速，但怀素却能于通篇飞草之中，极少失误。与众多书家草法混乱缺漏相比，实在高明得多。是知怀素的狂草，虽率意颠逸，千变万化，终不离魏晋法度。这确实要归功他从极






◎贯休《罗汉像》

度苦修中得来。怀素传世的书迹较多：计有《千字文》、《清净经》、《圣母帖》、《藏真帖》、《律公帖》、《脚气帖》、《自叙帖》、《苦笋帖》、《食鱼帖》、《四十二章经》等。就以上怀素作品加以研究，其风格并非全部相同，大到可分为三种：一是尚未完全摆脱前人作风的：如《圣母》、《食鱼》、《苦笋》、《藏真》诸帖，保留晋法甚多，《圣母帖》且多有颜真卿作风。二是他自成一家本领作风，如《清净经》、《四十二章经》、《自叙帖》(堪称标准的怀素书)。三是循和平澹的书风，如《小草千字文》，与其狂肆作风，大异其趣，完全换过一番面目，也可说是他过人之处。



贯休

贯休（823～912），俗姓姜，字德隐，兰溪人。贯休是唐末五代著名画僧。他的一生，能诗善书，又擅绘画，尤其是所画罗汉，更是状貌古野，绝俗超群，在我国绘画史上，有着很高的声誉。



贯休（款）《莲花经》



贯休像

贯休在唐大中七年(835)到和安寺出家。善书画。他爱憎分明，关心人民疾苦，痛恨贪官污吏。他的《酷吏词》，愤怒谴责了贪官污吏欺压百姓的暴行。他又有不畏权势的傲骨。他在杭州时曾给吴越王钱镠写诗：《献钱尚父》。钱镠读后大喜，但要他把诗中的“十四州”改为“四十州”。贯休断然回答：“州既难添，诗亦难改。”不肯依附权贵。

北宋初年，宋太宗赵光义宫里，收到了程公羽从四川进呈的贯休十六罗汉画像。关于十六罗汉画像的艺术风貌和进呈经过，《益州名画录》记载得一清二楚：“画罗汉十六帧，庞眉大目者，朵颐隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲尽其态。或问之，云：‘休(贯休自称)自梦中所睹尔’。又画释迦十弟子，亦如此类，人皆异之。颇为门弟子所宝，当时卿相，皆有歌诗。求其笔，唯可见而不可得也。太平兴国(976～983)初年，太宗皇帝搜访古画日，给事中程公（羽）牧蜀，将贯休罗汉十六帧为古画进呈。”十六帧罗汉像是贯休绘画作品中辉映古今的名作。不管作品的创作风貌，还是笔墨技巧，历来都受到很高的评价。赫赫有名的《宣和书谱》就说：“以至丹青之习，皆怪古不媚，作十六大阿罗汉，笔法略无蹈袭世俗笔墨畦畛，中写己状眉目，亦非人间所有近似者。”

石恪

石恪，生卒年不详，五代末宋初画家。字子专，成都郫县(属四川省)人。幼无羁束，长有声名，虽博综儒学，志惟好画。初事张南本学画，后笔墨放逸，不专规矩。在蜀地余圣寿寺、龙兴观等作宗教壁画。宋灭后蜀(965)，石恪至都城开封，奉旨绘相国寺壁画，后授以画院之职，坚辞还乡。《二祖调心图》传为他所写。

巨然

巨然，江宁（今江苏南京）人，生卒年月不详，五代、宋初画家，开元寺僧。工画山水，师承董源，但风格不



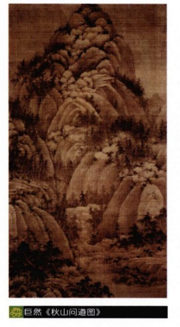


巨然（款）《溪桥高隐》

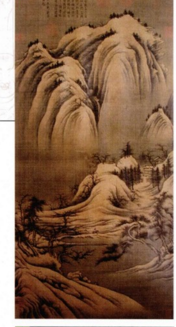
同于董源秀逸奇伟。擅画江南烟岚气象和山川高旷的“淡墨轻岚”之景。南唐后主降宋，随至汴京（今河南开封），住开宝寺，在学士院绘《烟岚晓景》壁画，为时人称赞。他的一个重要特点就是在林麓间点缀卵石，玲珑剔透，清晰润泽，仿佛刚被水冲刷过一般。他的画风对后世江南山水派很有贡献，是一位有创造性的艺术家，后人把他与董源并称“董巨”，为五代、宋初南方山水画的主要流派，对后世影响很大。存世作品有《秋山问道》、《万壑松风图》、《层崖丛树》等图。《秋山问道图》，绢本，水墨。纵156.2厘米，横77.2厘米，现藏台北故宫博物院。整幅画面描绘的是层层峰峦相叠，林木丛生的景象。“矾头”相聚，树丛中掩映一茅屋，其中一老者盘腿静坐，悠然自得。整幅作品给人以浓淡相间、枯润相生、笔墨秀润、气格清雅、意境幽深之感觉。此幅作品由于无作者款印，与巨然真迹《层岩丛树图》差别较大，故有人疑为他人所作。

武宗元

北宋河南白波（今河南孟津）人，



巨然《秋山问道图》



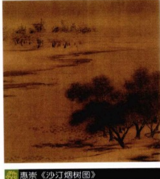
巨然《雪景图》

初名宗道，工人物、佛道及鬼神，师吴道子法，行笔如流水，笔术精湛。十七岁就能画北邙山老子庙壁。曾经在洛阳上清宫画三十六天帝，其间赤明阳和天帝画成宋太宗相貌，真宗赵恒叹其笔离神妙。曾在广爱寺见吴道子画文殊、普贤大像，武由此杜绝人事旬余，专在广爱寺刻意临摹。结果临摹之画其气度、风范与大像不差毫厘，实乃绘画天才。景德末(1007)，真宗营建玉清昭应宫，召集天下三千画师，选中百余人，武宗元任两部中的左部之长。后曾在许昌龙兴寺画《帝释梵王》、经藏院画《旃檀瑞像》、嵩岳庙画《出队》等壁画。传世作品有《朝元仙仗图》卷，绢本，墨笔，纵58厘米，横777.5厘米，人物形象端庄丰满，仪态大方，气度不凡，无款印，卷后有南宋乾道八年(1172)张子珉题跋，并有元代赵孟頫题识，定为武宗元真迹。

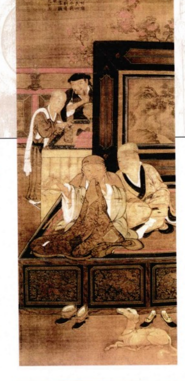


惠崇

北宋画僧、诗人。淮南（治今江苏扬州）人；一作建阳（今属福建）人。与希昼、惟凤、简长、保暹、文兆、行肇、宇昭、怀古并称“九诗僧”，颇有声誉。工画鹅雁鹭鸶，寒汀远渚，得意于荒率虚旷，世称“惠崇小景”。死后，于神宗熙宁、元丰（1068～1085）间轰动一时。沈括有“小景惠崇烟漠漠”之歌。王安石诗赞：“画史纷纷何足数，惠崇晚出吾最许。”苏轼亦题其画，有“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知”的诗句。小景实属南方山水画派的支流，意境虚和萧散，独创新风。但不为时人所重。画迹有《四季山水图》，著录于《鸡肋集》；《著色四时景物》，著录于《攻媿集》。传世作品有《秋浦双鸳图》，图录于《故宫名画三百种》；《沙汀烟树图》，现藏辽宁省博物馆。



惠崇《沙汀烟树图》



◎刘松年《补衲图》

刘松年

南宋画家，钱塘（今浙江杭州）人。因居清波门而被人称为“暗门刘”，是宋孝宗、光宗、宁宗三朝时的宫廷画家，他的老师张敦礼是李唐的学生，因此他的画风与李唐一脉相承。擅长青绿山水及宫殿，是标准的“院体”画代表画家。笔墨精严，着色妍丽，多写茂林修竹、山明水秀之景。所作屋宇，界画工整。兼精人物，神情生动，衣褶清劲。后人将其与李唐、马远、夏圭合称为“南宋四家”。

他的山水、人物都有很大的影响。藏于故宫博物院的《四景山水》卷是其山水画代表作，分四段描写春、夏、秋、冬的景色，并穿插以人物活动。与李唐的取材不同，刘松年多描写西湖一带的风光，因此他的绘画风格显得精细秀润一些，与李唐的气势雄壮形成了对比。

刘松年的重要作品是《中兴四将》、《便桥会盟》，中兴四将即南宋时代社会上下共同景仰的抗金名将：刘锜、韩世忠、张浚、岳飞。表现了拥护抗金，反对投降的精神。《便桥会盟》内容为公元626年东突厥颉利可汗率兵十余万进到长安附近，刚刚即位的唐太宗李世民虽然居于军事上的劣势，然而以镇定和机智在便桥达成和突厥的盟约，促成了突厥的退兵。

刘松年另有《耕织图》、《唐五学士图》、《溪亭客话图》、《春亭对弈图》、《秋林访道图》、《春光仙隐图》等等。现存《溪亭客话图》、《罗汉图》、《四景山水图》（故宫藏）等作品。

张胜温

大理国（指五代、宋时以白族为主体所建立之封建领主政权，地域约在今云南、四川西南部一带）人，生卒年不详，画史无考。善画人物、佛像，主要艺术活动相当于南宋孝宗（1163—1189）年间。传世作品有《梵像图》卷，纸本，设色涂金，纵30.4厘米，第一段横61厘米，第二段横61.5厘米，第三段横61厘米，画卷以佛国诸尊为主线，描绘大理国利贞皇帝及后妃礼佛和十六大国王众、十三代南诏王、云南名僧等，图中诸像庄严妙好，用笔精工，线条流畅，各段题名书法朴厚，有唐人遗风。卷后拖尾有释妙光、宋濂、释宗泐、释来复、曾英等人题跋，其中大理名僧妙















◎法常《远浦归帆图》

◎法常《远浦归帆图》

光和尚题跋曰："大理国描工张胜温……实如神甚张（僧繇）吴（道子）之遗风，伶武（宗元）氏之美迹者耳。"文末署有"盛德五年庚子岁正月十一日"，据考"盛德五年"为大理宣宗段智兴（又称利贞皇帝）在位时年号，"庚子岁"相当于南宋孝宗淳熙七年（1180）。《梵像图》卷应完成在此以前，现藏台北故宫博物院。

梁楷

南宋东平人。宁宗嘉泰间（1201～1204）曾为画院待诏，师贾师古（贾以学吴道子著称），又远远超过老师。据说当时画院中人见到梁楷的作品，没有不佩服的，可见梁楷在南宋画院时就有很高的声望了。梁楷继承前人已取得的成就，并加以灵活运用。他深入体察所画人物的精神特征，表现出人物的音容笑貌，准确地抓取事物的本质特征，充分地传达出了画家的感情，从而把写意画推入一个新的高度，使人耳目一新。据清代官修的《佩文斋书画谱》、《石渠宝笈》以及厉鹗汇集的《南宋画录》统计，梁楷留下来的作品不下几十件，但我们今天能见到的只有10件左右了，而且大都不在国内了。据著录的梁楷作品的题材，多表现佛道、鬼神、古代的高人逸士，如《右军书扇》、《羲之观鹅》、《黄庭经换鹅》、《渊明像》、《钟馗像》、《寒山拾得》、《参禅图》、《田乐图》、《庄生梦蝶》、《苏武牧羊》、《孔子梦见周公》、《莲蓬变相》、《太乙三宫兵阵图》等。

法常

法常，生年不详，卒于1281年左右，南宋画家。号牧溪，蜀（今四川省）人。曾因抨击南宋奸相贾似道而被通缉，在浙江一位姓丘的朋友家中避难。其艺术活动主要在13世纪60～80年代之际。善画龙、虎、猿、鹤、芦雁、山水、人物等。法常的绘画继承了梁楷的画法而又有发展变化，元代有人说他多用蔗渣、草结作画，随笔点墨，意思简当，不费妆缀。但元代也有人认为他的画粗恶无古法，诚非雅现。从法常现存作品看，他画的猿、鹤、观音、罗汉等，其形象还是颇为严谨的，背景则比较纵逸，大体上是运用一种半工半

法常《渔村夕照图》

◎中峰明本《与济侍者警策》


梁楷《人物》


梁楷《泼墨仙人图》

写的画法。法常的作品流传到日本，对日本的绘画产生了很大的影响。现在日本仍珍藏有他的《观音图》、《猿图》、《鹤图》、《罗汉图》、《松树八哥图》。国内还有他的《写生蔬果图》（故宫博物院），《花果翎毛图》（台北故宫博物院）等。

关于法常的生平，中外有些美术史著作记述他俗姓李，一说姓薛，于南宋理宗、度宗时在杭州长庆寺为僧，是南宋高僧无准禅师的法嗣，并与当时日本派来中国学习佛法的圣一国师同门。但也有一些美术史家认为那是把历史上同名僧人误植所致。

一山一宁

台州（浙江临海县）人，俗姓胡，号一山。长入佛门，研习天台、律宗之教旨，临济宗高僧。自幼即机敏超群，稍长，由其叔父灵江介绍，至天台山鸿福寺师事无等慧融，学临济宗大慧法系禅法。又入四明普光寺，从神悟处谦习《法华经》，受天台教义。因嫌“义学之支离”，继上天童寺、阿育王寺就简翁居敬、环溪惟一、藏叟善珍、东叟元恺、寂窗有照、横川如珙等禅师参禅。最后往普陀山，得法于顽极行弥，嗣虎丘法系中的曹源派之法。元至元二十一年（1284），出主昌国祖印寺。至元三十一年（1294），由愚溪如智举荐为普陀寺的住持，清谨自持，为道俗所尊仰。

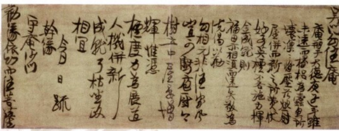
大德三年(1299)成宗赐一宁金襕袈裟及“妙慈弘济大师”称号，充“江浙释教总统”，出使日本。住镰仓建长寺、圆觉寺及京都南禅寺等处。居日本20年，为日本佛教界造就了一大批颇有影响的人才，同时对日本的文学、书法、绘画，也有莫大影响。1313年后宇多法皇召其主持京都南禅寺。1317年在日本圆寂，遗书于后宇多法皇，留下了“横行一世，佛祖钦气，箭既离弦，虚空落地”的偈语，泊然而化。一宁寂后，后宇多法天皇赐谥“一山国师妙慈弘济大师”之号，简称“一山国师”。

中峰明本

元代临济宗僧，杭州钱塘（浙江杭县）人，俗姓孙。又称智觉禅师、普应国师。幼于天目山参谒高峰原妙。24岁从高峰出家，其后并嗣其法。自此居无定所，或泊船中，或止庵室，自称幻住道人，僧俗瞻礼之，世誉为江南古佛。仁宗曾招请入内殿，师固辞不受，仅受金襕袈裟及“佛慈圆照广慧禅师”之号，元英宗且归依之。后于至治三年八月示寂，世寿61岁。遗有《广录》30卷，其墨迹亦著称于世。

其书法不拘一格，元代中叶书家与之皆有交游，他是赵孟頫夫妇的佛门师傅，交往甚密，然中峰明本的书法却毫无赵书之姿，大多用笔随意，粗头

◎丁云鹏《法界源流图》



中峰明本《劝缘疏》



丁云鹏《论经图轴》

烂服，有所谓“柳叶书”之誉，大概其笔画如柳叶，抑或如柳叶飞舞，观其作品，字形大小错落，别有一番和谐。

丁云鹏

明代画家，字南羽，别字文举，号圣华居士、黄山老樵，休宁(今属安徽)人。名医瓒子，宫廷画家，长于白描人物、道释佛像，宗吴道子、李龙眠，“丝发之间，而眉睫意态毕具”。山水取法文徵明，花卉、杂画皆精设色学钱舜举，时比之李龙眠、赵松雪。能诗，供奉内廷10余年。董其昌赠印章“毫生馆”，尝用于得意之作。曾为名墨工程君房、方于鲁画墨模，《程氏墨苑》《方氏墨谱》中之图绘大半出其手笔。传世作品有万历二十年(1592)作《待朝图》轴，图录于《中国绘画史图录》下册；四十四年作《伏虎尊者》轴，现藏安徽省博物馆；天启五年(1625)作《白马驮经图》，藏台北故宫博物院；《洗象图》轴藏中国美术馆；《罗浮花月图》轴、《漉酒图》轴藏上海博物馆；《龙王拜观音图》卷藏美国纳尔逊美术馆；万历二十年(1592)作《溪山烟霭图》卷藏南京博物院；三十四年(1606)作《丛山樵径图》轴藏天津市艺术博物馆；《达摩图》轴藏沈阳故宫博物院；《煮茶图》轴藏无锡市博物馆；《六祖像图》轴藏荣宝斋。

破山明

俗姓蹇，名海明，号旭东。四川大竹县人，万历四十四年(1616)出家为僧。天启三年(1623)赴浙江宁波天童寺拜密云为师，受其嫡传。崇祯五年(1632)回川，住梁平县太平寺。破山明精通释典，能诗善画，与四川当时高级官吏和文人学士友善。清康熙六年(1667)圆寂，葬梁平双桂堂，著有《破山禅师语录》21卷。破山海明精于草书，启功先生赞其草书曰：“不以顿挫为工，不作姿媚之势，而其工势正在其中。冥心任笔，有十分刻意所不能及者。”



丁云鹏《维摩演教图》

担当

俗姓唐，名泰，字大来，晋宁五龙山人。法名普荷，字担当，一字通荷。明末年轻时，曾到北京应试，进太学学习，到各地游历。祖国山河的壮美，激发了他的爱国热情；官场的腐败，加深了他对明朝的不满；寻师访友，使他大开眼界，加上自己的努









◎弘仁《黄山松风图》 ◎弘仁《枯木竹石图》 ◎弘仁《溪山寒林图》

力、诗、书、画三方面都大有进步。眼看明朝灭亡，他感到报国无门，就至鸡足山削发为僧，把"担当天下大任"的一腔爱国豪情，寄寓在诗画之中。

曾师事董其昌。担当的诗作很多，内容广泛，多是反映他的爱国感情和坚贞不屈的品格。山水法倪瓒，风格荒率纵放，一山一水、一草一木，皆表达了对祖国的深厚感情。书法师董其昌而变之，后多写草，其势瘦劲清奇，豪放练达，有一泻千里之势。石涛赞曰："担当老人大有解脱之相。"

弘仁

弘仁俗姓江，名韬，又名舫，字鸥盟，字六奇（一作亦奇、大奇），出家后号渐江、渐江学人，又号无智、梅花古衲。安徽歙县人。生于明神宗万历三十八年（1610），卒于清圣祖康熙三年（1664）。少年孤贫，性癖，自小就喜欢文学，绘画一生从不间断。他是明末秀才，明亡后，有志抗清，离歙赴闽，入武夷山为僧，师从古航禅师。云游各地后回歙县，住西郊太平兴国寺和五明寺，经常往来于黄山、五岳之间。弘仁是"新安画派"的奠基人。他和查士标、孙逸、汪立瑞等四人被称为清初"新安四大家"，也称"海阳四大家"。张庚在《国朝画征录》中说："新安画多宗清（倪瓒）者，盖渐师道先路也，"画史上称弘仁、髡残、石涛、八大为画坛"四僧"。代表革新的一派。

弘仁早年从学孙无修，中年师从萧云从、从宋元各家入手，后来师法"元代四家"，尤崇倪瓒画法，今所见作品如《清溪雨霁》、《秋林图》、《古槎短荻图》等，取景清新，都有云林遗意。其题画诗中，也充分表露了他对倪瓒的崇拜，"迂翁笔墨予家宝，岁岁焚香供作师"。

他在构图上洗练简逸，笔墨苍劲整洁，善用折带皴和干笔渴墨，由于他从黄山、武夷诸名山胜景中汲取营养，重视师法自然，因此，作品格调不同于倪瓒，少荒凉寂寞之境，而多清新之意。直师造化，而别开生面，真实地传达出山川之美和新奇之姿，其所作黄山诸景不受倪瓒画法约束，而深得写生传神之妙，富有生活气息。如故宫博物院藏《西岩松雪图轴》，笔法尖峭简洁，意境伟峻秀逸，反映了他的自身风貌。弘仁以画黄山著名，"得黄山之真性情"，深得传神和写生之妙，笔墨苍劲整洁，富有秀逸之气，给人以清新的感受。与石涛、梅清成为"黄山画派"中的代表人物。查士标在题弘仁山水画云："渐公画入武夷而一变，归黄山而一奇。"



髡残《雨洗山根图》

弘仁除精山水，还兼写梅花和双钩竹，工诗。著有《画偈》，并曾写《黄山真景册》50幅。

髡残

髡残（1612～1692）湖南武陵（今常德）人。字介邱，号石溪，又号白秃，一号壤，自称残道人，晚署石道人，本家姓刘。髡残在清初画坛上，与石涯并称"二石"，与程正揆并称"二溪"，与原济，朱耷、弘仁并称"四僧"。他政治上不与清统治者合作，艺术上主张抒发个性，反对因袭，作品感情真挚、风格独特。在当时成就最为突出，对后世影响很大。

髡残的山水画章法稳妥，繁复严密，郁茂而不迫塞，景色不以新奇取胜，而于平凡中见幽深。笔法浑厚，凝重、苍劲、荒率；善用雄健的秃笔和渴墨，层层皴擦勾染，笔墨交融，厚重而不板滞，秃笔而不干枯；山石多用解索皴和披麻皴，并以浓墨点苔，显得山川深厚，草木华滋。他的作品以真实山水为粉本，具有"奥境奇辟，缅邈幽深、引人入胜"的艺术境界。

◎丁观鹏《佛像》

◎丁观鹏《罗汉图》

丁观鹏

清代画家，活动于康熙末期至乾隆中期，北京人，生卒年不详。工道释、人物，尤擅仙佛、神像，以宋人为法，不尚奇诡，学明代丁云鹏笔法，有出蓝之誉。胡敬《国朝院画录》谓："观鹏克传家学。"雍正四年（1726）进入宫廷为画院处行走，是雍正、乾隆朝画院高手，与唐岱、郎世宁、张宗苍、金廷标齐名。造诣深湛，得乾隆帝赏识，曾为《圣制诗》初集、二集、三集之多幅画卷题诗。在宫廷画院50年左右，作品近200件。传世作品有完成于乾隆三十二年(1767)《法界源流图》卷，纵33厘米，横1635厘米，该卷场面宏大，人物众多，描金设色，精细绚丽，为中国佛教艺术瑰宝、世界佛教艺术明珠，现藏吉林省博物馆；乾隆十三年(1748)作《乞巧图》卷藏上海博物馆；二十六年(1761)作《无量寿佛图》轴、《宝相观音图》轴藏故宫博物院；三十五年(1770)八月作《说法图》轴藏西柏林民俗博物馆。弟丁观鹤，亦供奉内廷，工人物。

丁观鹏《观世音像》

弘一为刘质平书格言卷

虚谷

清代著名画家，俗姓朱，名怀仁，一名虚白，号紫阳山人。安徽新安(今歙县)人，移居扬州。工山水、花卉、动物、禽鸟，尤长于画松鼠及金鱼。亦擅写真，工隶书。作画有苍秀之趣，敷色清新，造型生动，落笔冷消，别具风格。他的特色是夸张描写动物的特点，而以战劲的线条来描其形状。性情孤僻，非相处情深者不能得其片纸。同治、光绪年间寓居上海，声望极重。他曾做清朝将军，后因不愿奉命打太平天国而出出家为僧。亦能诗，有《虚谷和尚诗录》。

弘一

弘一法师，俗名李叔同，浙江平息人，生于天津。既是才气横溢的艺术教育家，也是20世纪著名的多才多艺的高僧。"二十文章惊海内"的大师，集诗、词、书画、篆刻、音乐、戏剧、文学于一身，在多个领域，开中华灿烂文化艺术之先河。他早岁以书艺驰誉当世，出家后持戒精严，并融书法、佛理为一体，形成独特的书法风格。他把中国古代的书法艺术推向了极至，"朴拙圆满，浑若天成"，鲁迅、郭沫若等现代文化名人以得到大师一幅字为无尚荣耀。他是第一个向中国传播西方音乐的先驱者，所创作的《送别歌》，历经几十年传唱经久不衰，成为经典名曲。同时，他也是中国第一个开创裸体写生的教师。卓越的艺术造诣，先后培养出了名画家丰子恺、音乐家刘质平等一些文化名人。他苦心向佛，过午不食，精研律学，弘扬佛法，普渡众生出苦海，被佛门弟子奉为律宗第十一代祖师。他为世人留下了咀嚼不尽的精神财富，他的一生充满了传奇色彩，他是中国绚丽至极归于平淡的典型人物。



中国佛教

百科



